MICHELANGELO

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

VON

KARL FREY

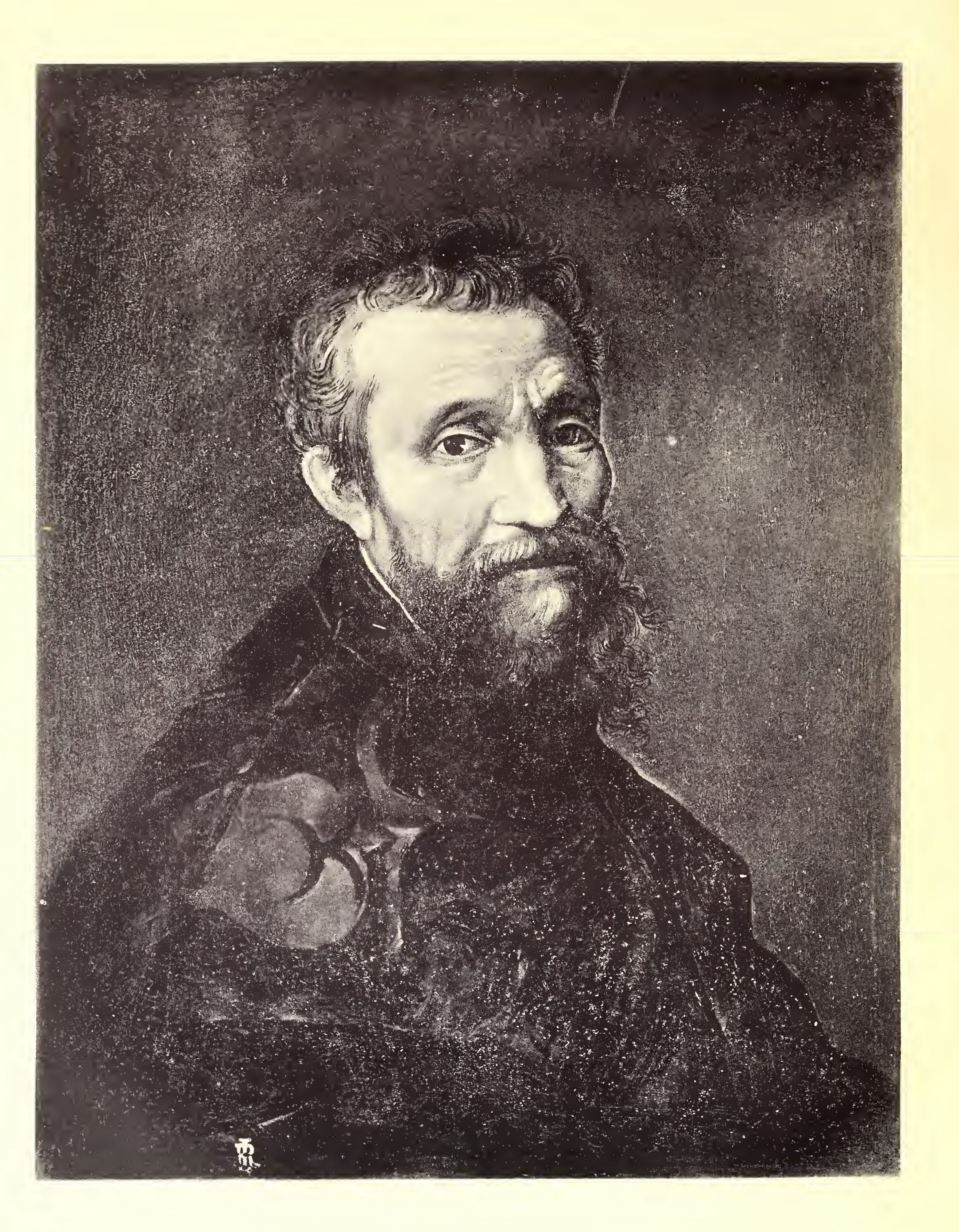




KARL FREY

MICHELAGNIOLO BUONARROTI





Michelagniolo Buonarroti

MICHELAGNIOLO BUONARROTI

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

DARGESTELLT

VON

KARL FREY
PROFESSOR DER NEUEREN KUNSTGESCHICHTE
AN DER UNIVERSITÄT BERLIN

BAND I

MICHELAGNIOLOS JUGENDJAHRE



BERLIN
VERLAG VON KARL CURTIUS
1907

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

MEINER LIEBEN FRAU,
DER TREUESTEN GEFÄHRTIN
MEINES STREBENS.



VORREDE



ALLGEMEINES.
ABSICHT UND ANLAGE DES BUCHES.
DIE QUELLEN DER DARSTELLUNG.

Freiheit und Notwendigkeit bestimmen in scheinbar unergründlicher Wechselbeziehung das Leben des Einzelnen wie der Gesamtheit. Selbst der genialste und willenstärkste Mensch vermag sich nicht den Einwirkungen zu entziehen, die beispielsweise Zeit, Klima und Ort, Nation, Familie und Staat, die Summe der gegebenen Verhältnisse, Interessen und Individuen, die außer ihm existiren, unter denen er nun einmal aufwächst, die zu wählen, zu gestalten, zu vermeiden nicht in seiner Macht liegt, ausüben.

Auch Michelagniolo Buonarroti hat seine Anlagen und Kräfte nicht ungestört entfalten können. Häufig genug ist der kühne Flug seines Wollens durchkreuzt und zu Boden gedrückt worden. So unberührt er scheinbar von der Außenwelt geblieben ist, die ihn selten begriffen, und mit der er sich fast überall im Widerstreite gefühlt hat, er steht gleichwohl unter dem Einflusse und in Abhängigkeit von ihr, die ihm auch zunächst die Richtung, die er einzuschlagen hatte, vorgezeichnet und später oft und rauh genug in sein Tun, seine Gedanken und Entwürfe eingegriffen hat. Die ganze Zeit, Florenz, Italien selbst bildet den Hintergrund, von dem sich Michelagniolos eigenartige Persönlichkeit abhebt; und wer seine Bedeutung recht verstehen will, wird sich nicht der Aufgabe entziehen dürfen, den zahllosen, nicht immer sichtbaren und so mannigfach verschlungenen Fäden nachzuspüren, die von außen her auf diesen größten Meister romanischen Kunstschaffens hinführen.

Von diesem Gesichtspunkte, aus dem Bedürfnisse nach möglichst erschöpfender Erkenntnis aller historischen Faktoren heraus, hatte Herman Grimm einst, vor etwa einem halben Jahrhundert, den Versuch unternommen, Michelagniolo im Zusammenhange des gesamten geschichtlichen Lebens im Cinquecento zu begreifen — wohl das glänzendste, in der Charakteristik wie in der Darstellung unübertroffene Kulturbild von dem Zeitalter des großen Mannes.

Doch erst im Ringen mit sich und der Welt gestaltet und offenbart sich eine wirklich bedeutende Persönlichkeit in all ihrer Ursprünglichkeit und Wesensfülle. Mochte Michelagniolo die äußeren Umstände und Zufälligkeiten, unter denen er zu leben und zu schaffen, die Rücksichten, die er zu nehmen hatte, als noch so drückende und widrige empfinden; mochte er die Menschen, mit denen er verkehren, für welche er arbeiten und sorgen mußte, für noch so feindlich gesinnt oder selbsüchtig oder beschränkt oder leichtfertig halten, sie hassen oder verachten, selten sie lieben — sie alle haben dazu beigetragen, daß seine Eigenart nur um so energischer ausreifte. Soviel Anregungen, Lehren und Vorbilder er im Laufe seines langen Lebens in sich aufnimmt, er verarbeitet sie sämtlich, gleichsam restlos, und was er schafft, trägt durchweg den Stempel seines Genius. Im letzten Grunde ist es doch allemal das ungeheuere und schier unverzehrbare natürliche Kapital an inneren Kräften gewesen, wodurch die Neuheit, die Geschlossenheit und Überlegenheit seines Charakters wie seines Kunstschaffens bedingt wurde, auf das er auch immer wieder, meist ihrer unbewußt, in den entscheidenden Momenten seines Lebens zurückgriff. Das Dämonische, das ihn rastlos an- und vorwärtstrieb, ihn aber auch fast bis zum letzten Atemzuge nie eigentlich zum Genusse, zur Heiterkeit und zur Selbstbefriedigung gelangen ließ, das Spontane ist der vorherrschende Zug in seinem Temperamente wie in seiner Bildungsgeschichte. „Terribile“ nannten ihn seine Zeitgenossen, den leidenschaftlich Erregten, Unbegreiflichen, Genialen, man möchte fast sagen den Übermenschen, im Gegensatze zur „Timidità“ anderer Künstler, etwa eines Andrea del Sarto. Ursprünglicher und unmittelbarer wie bei anderen Sterblichen scheint in ihm die Energie

des Empfindens, Vorstellens und Wollens zu wirken, und also auch weit umfassender und klarer Wesen und Stimmung des Meisters selbst in seinen Werken sich wiederzuspiegeln. Untrennbar ist Michelagniolos Persönlichkeit von seiner Kunst. Seine Werke, die Dichtungen einbegriffen, erscheinen als Selbstbekenntnisse. Aus ihnen spricht seine Seele, zuweilen in sanften Tönen, meist in leidenschaftlichem Ungestüm — in furia —, immer jedoch schwermütig, ernst, erhaben.

Goethe schreibt einmal an Zelter: „Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen, wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen.“[1]) Dies gilt in besonderem Maße von Michelagniolo Buonarroti und seiner Kunst. Michelagniolo begreifen, heißt zunächst und vor allem den Menschen erkennen, heißt verstehen lernen, unter welchen Umständen, Konflikten, Leiden und Kämpfen aus seinem Innern all die Gedanken hervorbrachen, die seine Hand mit unvergleichlicher Meisterschaft zu formen vermochte; aber auch welcher Weg zu durchlaufen war, bis das Chaos sich ordnete und jene Reife nach Form wie Inhalt errungen war, die Erstaunen, scheue Bewunderung, Nachahmung bis zur Erschöpfung der italiänischen Kunst überhaupt hervorrief. Diese innere Entwicklung des Meisters aus den Werken darzulegen, die in seinem Dasein wie in seinen Entschließungen tätigen Triebkräfte wenigstens zu ahnen, besonders aber in den Werdeprozeß der Schöpfungen Einsicht zu gewinnen, die zu allen Zeiten als die unübertroffenen und erhabensten Äußerungen dieses einsamen Geistes gelten, — dürfte daher die zweite, nicht minder wichtige, wenn gleich nicht immer lösbare Aufgabe sein.

Man hat Michelagniolo einen Etrusker genannt. Zuerst so Paul Giovio; wohl mehr vom Standpunkte des Publizisten, der nach pointirtem Ausdrucke strebte, denn daß er sich der Bedeutung derartiger Terminologie bewußt gewesen wäre. Was kannte die

---

[1]) 4. August 1803. Weim. Ausgabe IV. 16. Nr. 4692.

Renaissancezeit vom Volke und von der Kultur der Etrusker! Heute jedoch gilt so manchem diese Phrase als die treffendste Bezeichnung michelagniolesker Abstammung und Stilweise. Gedanken, die der unvergeßliche Heinrich von Brunn in akademischen Vorträgen, sicherlich mit vollem Rechte und in der ihm eigenen feinsinnigen Art, vor gewissen antiken Denkmälern entwickelt hatte, werden ohne Rücksicht auf ihre Verwendbarkeit auf Raffael und Michelagniolo zur Unterscheidung und Definition ihrer Eigenart übertragen. Und so heißt Michelagniolo ein etruskischer Platoniker (!), der im bewußten Gegensatze zu dem angeblich das uritalische Element repräsentirenden Umbrer Raffael, relativ ideenarmer wie sein Nebenbuhler und stets in seine besondere Anschauungswelt gebannt erscheine. Ein etruskisches Erbteil stecke in Michelagniolos Kunst; und man versteht darunter jenen angeblichen Dualismus zwischen christlicher und antiker, italiänischer und hellenischer Auffassung, zwischen idealer Stilisirung und prosaischem Wirklichkeitssinne, der akut in Michelagniolos Werken wie überhaupt in seinem Innenleben zum Vorschein komme und nur durch eine schier übermenschliche Willensenergie des Künstlers zu einer Art von Einheit zusammengehalten werde. Gerade Michelagniolos Individualismus bezeuge jene behauptete etruskische Abhängigkeit; und wie sich einst die Etrusker das Hellenische angeeignet hätten, so auch Michelagniolo: „Die Renaissance in ihrer striktesten Fassung als Wiedererstehung des Altertumes“ begründe Michelagniolos historische Stellung.[1])

Ich weiß nicht, was alle diese Michelagniolo betreffenden Distinktionen (abgesehen von ihrer Richtigkeit an sich) mit den alten Etruskern zu tun haben. Daß Florenz auf ehemals etruskischem Boden liegt, in grauer Vorzeit in jener Gegend Etrusker mit Ligurern gemischt siedelten, ist Tatsache, aber ohne Belang für das Wesen und die Produktion von Florenz oder Michelagniolos. Der Beweis

[1]) Z. B. von Scheffler: Michelangelo Buonarroti, eine Renaissancestudie, p. 223 ff. Ähnlich nennt Schmarsow (zur Frage nach dem Malerischen, 1896, p. 57) den Meister „ein Beispiel etruskischer Begabung“ und Warburg (Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, 1902, p. 11 und passim) „die Florentiner die Nachkommen der heidnisch abergläubischen Etrusker“. Knapp (Michelangelo, 1906, p. X) weiß genau, daß in seinen „Adern reinstes Etruskerblut floß“ u. a. m.

ist nicht zu führen,[1]) daß der Nationalcharakter der Florentiner erst vermöge des angeblich innewohnenden und nachwirkenden etruskischen Blutes die gleichsam typische Ausbildung erfahren habe, die hinlänglich aus der Geschichte bekannt ist. Wer die Entwicklung von Florenz kennt, weiß, daß schon im Altertume die Etruskerstadt so gut wie vernichtet worden ist, und daß die späteren Bewohner dieser Landschaft ganz allmählich aus den verschiedenartigsten Elementen zu einer neuen, in sich homogenen, staats- und kulturfähigen Bevölkerung verschmolzen. Mit größerem Rechte mögen Anthropologen und Kulturhistoriker den starken Prozentsatz germanischen Blutes betonen, der wie überhaupt in Italien, so besonders in der Arnolandschaft nachzuweisen ist, — ohne daß sich daraus Schlüsse auf den Stilcharakter toskanischer Kunst im Mittelalter wie in der Renaissancezeit ergäben. Sicherlich bestehen zwischen Umbrern und Florentinern deutlich wahrnehmbare Unterschiede, und es wäre reizvoll, diese nach Ursprung und Wesen, Entwicklung und Wirkung in den einzelnen Perioden italiänischen Lebens zu untersuchen. Aber diese Verschiedenheiten gründen sich kaum auf die angenommene oder wirkliche Existenz uritalischer resp. fremder etruskischer Rassenüberbleibsel; und vor allem Michelagniolos Eigenart, seine Schicksale und sein Schaffen, die Disharmonien in seiner Seele wie in seiner Kunst sind davon unabhängig, allein aus den eigenen Voraussetzungen und Quellen heraus zu verstehen und darzulegen.

Unzweifelhaft blieb Michelagniolo Zeit seines Lebens ein ächter Florentiner. So gern und solange er in Rom weilte, — rechnet man die ganze Dauer seines Aufenthaltes in der ewigen Stadt, auch die vorübergehenden Besuche zusammen, so waren es an vierzig Jahre — er hatte sich dennoch dort nie völlig einzuleben vermocht, trotz der Bürgerkrone, die ihm im späteren Alter zuerkannt wurde.[2]) In ihm verkörpern sich noch einmal mit aller Intensität der Charakter, die so vielseitige Begabung und Schöpfungskraft dieses Volkes, das sich aus den bescheidensten Anfängen zur führenden Kommune Italiens

[1]) Auch Herr von Scheffler wie alle andern bleiben ihn schuldig.

[2]) 20. März 1546 st. c. erhielt Michelagniolo das römische Bürgerrecht.

emporgeschwungen hatte, zu Ende seiner glorreichen Geschichte wie in Dante Alighieri zu Beginn derselben. In Michelagniolos Werken lebt sich aus und gipfelt zugleich, was an Kunst während dreier Jahrhunderte in konsequentem organischem Wachstume in diesem Gemeinwesen herangereift war: Jene eigenartige, zunächst lokal begrenzte, einseitige, bürgerlich-realistische Kunst, die dann unter dem allmächtigen Einflusse eines weltbürgerlichen Elementes, der Antike, zur italiänischen und im weiteren Verlaufe zur Grundlage der modernen geworden ist.

Michelagniolo stand zuletzt im Mittelpunkte der künstlerischen Produktion Italiens. Von den wenigen Genossen seiner Jugend und seiner Mannesjahre, die allein einen Vergleich mit ihm aushalten oder ihn ergänzen, war niemand mehr vorhanden, der ihm diese Stellung hätte streitig machen können; und die, welche nachfolgten, sahen fast ausschließlich in ihm ihr Vorbild. Getragen zunächst von dem Enthusiasmus seines Volkes, das schon früh in seinen Werken die Blüte und Vollendung der heimischen Kunst erblickte, hatte er bald die Aufmerksamkeit und Bewunderung weiterer Kreise auf sich gezogen. Das verstärkte sich mit dem Momente, wo die Ahnung seines unerschöpflichen Genies zur Gewißheit, Michelagniolo das vornehmste Element innerhalb der gesamten italiänischen Kunsttätigkeit geworden war. Und nicht nur die Kunst Italiens, die von ganz Europa, etwa von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis hart zur französischen Revolution, stand unter seinem Banne und suchte sich in seiner Sprache verständlich zu machen, — von dem Zauber, den seine Schöpfungen noch auf die Gegenwart ausüben, ganz zu schweigen. „Der Geist dieses Mannes beseelt die Kunst.“ So Pietro Aretino, der mit diesen Worten wieder einmal den Nagel auf den Kopf getroffen hatte.[1])

Und doch war Michelagniolo weder den Zeitgenossen noch der Nachwelt eigentlich menschlich nahegetreten. Raffaels und auch

---

[1]) In conclufione, lo ftile del grande huomo è lo fpirito dell' arte; Brief Aretins an Vasari vom 15. Juli 1538 (1536?).

Leonardos Werke waren und sind populär. Durchschnittsleistungen im besten Sinne des Wortes, drücken sie gerade das aus, was jedermann zu sehen und zu erleben verlangt: ein schönes, verklärtes Menschentum in Vergangenheit und Gegenwart, nach dem sich jeder sehnt, und dessen veredelnde und befreiende Wirkung die Seele unaufhörlich spürt. Darum erwecken sie neben dem Entzücken an sich auch Liebe zu ihren Urhebern. Michelagniolo besaß dagegen etwas Unnahbares, Abstoßendes, Geheimnisvolles. Unbefangene Hingabe an seine Umgebung lag ihm fern. Unbekümmert um der Menge Beifall oder Abneigung schien er seinen Weg zu gehen, aber auch dem Zorne der Mächtigen zu trotzen, deren Gunst und Anerkennung als etwas Selbstverständliches hinzunehmen. Hier begegnete wieder ein Phänomen, das Scheu und Ehrfurcht einflößte, das Rätsel über Rätsel bot, die zu ergründen immer von neuem anreizte.

Daher die zahlreichen Hinweise auf ihn innerhalb der zeitgenössischen Literatur, die Schriften und Biographien, bereits zu Lebzeiten des Meisters, von der ununterbrochenen Reihe der nach seinem Tode entstandenen nicht zu reden. Von den Werken abgesehen, bilden die eine Quelle unserer Kenntnis Michelagniolos die schriftlichen Aufzeichnungen und Arbeiten Fremder; eine zweite besonders ergiebige die direkten Zeugnisse und Äußerungen des Künstlers. Von letzteren zuerst.

Michelagniolo gehörte zu den schreibeeifrigsten Persönlichkeiten seiner Zeit. Nicht, daß er eine besonders gewandte Feder geführt hätte; wies er doch selbst mehrfach auf den Mangel an literarischer Begabung und Schulung hin, der ihm anhafte; und eine gewisse Schwerfälligkeit im Ausdrucke, die Schmeichler Würde und Gewichtigkeit nannten,[1]) ist an seinen schriftlichen Erzeugnissen nicht zu verkennen. Aber mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit und einer von Jugend auf geübten Gewöhnung zufolge führte der Künstler eine äußerst umfangreiche Korrespondenz — mit seinen Verwandten, mit Freunden, Gönnern und Fremden —, ferner zahlreiche Tagebücher, die sogenannten Ricordi, denen er ebenso umständlich, bis-

---

[1]) Francesco Berni z. B. reimte von ihm: ei dice cose e voi altri parole.

weilen in mehreren Redaktionen, seine Ausgaben, Berechnungen, allerlei geschäftliche Vorfälle, Berichte, Verhandlungen und dergleichen anvertraute wie seinen Dichtungen die persönlichen Erlebnisse, Erfahrungen und Bekenntnisse. Dazu kommen die Aufzeichnungen und Korrespondenzen der einzelnen Familienglieder, vom Onkel und Vater an bis hinunter zum Neffen Leonardo und Großneffen (Bisnipote) Michelangelo, Kontrakte über Kunstwerke und endlich die Maße von Zeichnungen seiner Hand wie von der seiner Schüler und Gehilfen, die (analog den poetischen Entwürfen) allein erst Michelagniolos Entwicklungsgang und den organischen Zusammenhang seiner Werke zu erkennen befähigen.

Dieses ungeheuere persönliche Quellenmaterial, wohl ein Unikum innerhalb der gesammten älteren Kunst- und Künstlergeschichte Europas, trotz der nicht unerheblichen Lücken, die schon zu Lebzeiten und unmittelbar beim Tode des Meisters eingetreten waren, befand sich lange Zeit im Besitze der Buonarroti. Michelagniolos Großneffe hatte sich, im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, um die Vervollständigung und Abrundung, um die Ordnung und sachgemäße Aufstellung dieses reichen Erbes, teilweise auch schon um dessen literarische Verwertung mit bestem Erfolge bemüht. Zahlreiche Abhandlungen, Entwürfe, Berichte auf Anfragen anderer und Briefe seiner Hand zeugen davon. Seine Ausgabe von Michelagniolos Poesien galt bis zum Jahre 1863, wo Cesare Guastis neue, doch unkritische Bearbeitung erschien, für meisterhaft und authentisch. Die von ihm mit erheblichen Mitteln eingerichtete Galerie im Familienpalaste der via Ghibellina zu Florenz barg die künstlerische Hinterlassenschaft des großen Vorfahren, ein eigenes Archiv daselbst die schriftliche.

Allein die nachfolgenden Generationen hüteten die ihnen anvertrauten Schätze nicht mit gebührender Pietät. Einzelne Blätter wie größere Partien von Handzeichnungen und Papieren gingen durch Kauf, zuweilen auch durch Schenkung ins Ausland. Das meiste gelangte auf verschiedenen Wegen ins Britische Museum,[1])

---

[1]) Im Jahre 1859 verkaufte der „Maler“ Michelangelo Buonarroti († 1860), Neffe des 1858 verstorbenen Senatore Cosimo, dem Britischen Museum einen beträcht-

vieles nach Oxford, in den Louvre, nach Lille, Haarlem und in andere europäische Museen und Kabinette, wo es aber merkwürdigerweise bei aller Zugänglichkeit bisher nicht in dem Maße ausgenutzt worden ist, wie es sein müßte. Vieles befindet sich noch im Privatbesitze,[1]) aus dem es gelegentlich ans Tageslicht und allmählich auch in die öffentlichen Sammlungen kommt, wohin diese Dinge gehören. Und diese nach Form und Inhalt oft so überraschenden Funde vermehren sich unablässig. Denn die natürliche Entwicklung in der Neuzeit geht und muß gehen auf Wiedervereinigung — nicht unter die Hand und die Willkür des einzelnen, sondern in den Besitz des Staates oder der Komunen, auf systematische Ordnung und Erklärung, auf Wiederherstellung des ursprünglichen Zusammenhanges dessen, was so lange verborgen oder zerstreut und darum unbenutzbar gewesen ist; und in je schnellerem Tempo sich dieser Prozeß vollzieht, um so besser für Gemeinheit und Wissenschaft.

Das im Buonarrotiarchive zu Florenz verbliebene Material an Urkunden und Handzeichnungen, über dessen Wert und Umfang noch heute vielfach unklare Vorstellungen herrschen, wurde bisher vor fremden Blicken mit einer unverständlichen Eifersucht bewacht. Der Senator Cosimo Buonarroti hatte im Jahre 1858 der Stadt Florenz den Familienpalast in der via Ghibellina nebst seinem Inhalte vermacht; angeblich mit der Bedingung, daß das Studium der Hinterlassenschaft seines großen Vorfahren und nun gar erst deren Veröffentlichung „absolut“ verboten seien.[2]) Dieser Vorbehalt, der

---

lichen Teil von Briefen und Ricordi von und an Michelagniolo. Diese hat H. Grimm zum ersten Male eingesehen und im Anhange der vierten Auflage seines Lebens Michelagniolos auszugsweise publizirt. Auch in Milanesis Ausgabe der lettere di Michelangelo Florenz 1875 sind diese Dokumente nicht vollständig reproduzirt. Als ich im Jahre 1899 die Michelagniolo betreffenden Papiere im Britischen Museum durchforschte, fand ich unter anderen bisher unbekannten auch die Mehrzahl (nicht alle!) der ehemals im Besitze des Dr. Achille Migliavacca befindlichen und von Daelli in Mailand unter dem Titel carte Michelangiolesche inedite veröffentlichten 46 Autographa wieder, welche aus dem Vermächtnisse des Barons Charles Farnborough ins Museum gelangt sind.

[1]) Herr Bonnat in Paris kann eine Reihe der kostbarsten Handzeichnungen, und nicht bloß Michelagniolos, sein eigen nennen; jetzt dem Museum in Bayonne vermacht.

[2]) Gesehen habe ich das betreffende Schriftstück im Originale niemals; dagegen wurde darauf hingewiesen, wenn es galt, den abschlägigen Bescheid auf lästige Gesuche um Eintritt in das Archiv zu motiviren.

die Wirkung dieser so hochherzigen und patriotischen Schenkung so gut wie aufhob, hinderte aber nicht, daß einheimischen, besonders florentinischen Gelehrten gegenüber eine mildere Praxis waltete. So konnte im Auftrage der Komune Florenz Cesare Guasti im Jahre 1863 die Gedichte, Gaetano Milanesi, bei Gelegenheit der vierten Zentenarfeier von Michelagniolos Geburt, dessen Briefe, Tagebücher und Kontrakte, sechszehn Jahre später, auf eigene Hand, die Korrespondenz Sebastians del Piombo mit Michelagniolo,[1]) der ehemalige Direktor der Uffizien Aurelio Gotti, der als Mitglied des Ente Morale Buonarroti ungehinderten und unkontrollirten Zutritt zu dem Archive hatte, im Jahre 1875 in einem zweibändigen Werke zahlreiche unbekannte Dokumente, meist Briefe an Michelagniolo, nebst einer Paraphrase derselben, die er Leben Michelagniolos nannte, veröffentlichen. Im Auftrage der Verwaltung des Ente Buonarroti erschien bei Alinari in Florenz eine Auswahl von Handzeichnungen aus dem Bestande der Galerie, leider in einer technisch wie wissenschaftlich verfehlten Gestalt. Endlich wurden Abschriften einzelner Aktenstücke Gelehrten auf deren Ersuchen zur Verfügung gestellt, z. B. den Herausgebern des Carteggio der Vittoria Colonna deren

[1]) G. Milanesis Bearbeitung der Briefe Michelagniolos ist leider so unzulänglich wie nur möglich, eine kritische Neuausgabe derselben ein dringendes Bedürfnis. Auf Grund meiner Abschriften und Kollationen (aus den Jahren 1881 bis 1899) werde ich daher diese im Anschlusse an die vorliegende Biographie und im gleichen Verlage von Karl Curtius in kurzem erscheinen lassen. Während der Ausführung seines offiziellen Auftrages hatte sich Milanesi auch Abschriften von noch unveröffentlichten, Michelagniolo betreffenden Urkunden angefertigt, aus denen er fremden Gelehrten nach Gutdünken mehr oder minder umfangreiche Stücke mitzuteilen pflegte. So z. B. im Jahre 1881 mir; vorher dem jetzt verstorbenen Heath Wilson, dem Verfasser eines verdienstvollen Lebens Michelagniolos, dem der neueste englische Biograph J. A. Symonds weit mehr, als er zugesteht, verdankt. Milanesi suchte nämlich seine Kopien für eine nicht unbeträchtliche, ihrem Werte nicht ganz entsprechende Summe zu veräußern. Allein die Unterhandlungen, die er in dieser Beziehung z. B. mit mir führte, blieben schließlich ergebnislos, da er die zur Sicherheit des Käufers geforderte Konfrontation seiner Abschriften mit den Originalen aufs hartnäckigste verweigerte, diese auch wohl, wie ich später feststellen konnte, nach der Lage der Dinge nicht mehr zu gewähren vermochte. Von der Unerläßlichkeit einer solchen Vergleichung mußte ich mich aber später im Archive selbst nur zu oft überzeugen. Einen Teil seiner Abschriften, Sebastians del Piombo Korrespondenz mit Michelagniolo, gelang ihm dann, unter Vermittelung des inzwischen verstorbenen E. Müntz mitsamt einer französischen Übersetzung Paris 1890 zu veröffentlichen.

Briefe an Michelagniolo. Heath Wilson und Symonds erfreuten sich der weitgehendsten Bevorzugung; und auch ich kann schließlich nur einem lebhaften Gefühle der Dankbarkeit in der Beziehung Ausdruck verleihen. Als ich im Jahre 1881, zunächst auf „persönliche Intervention" des damaligen italiänischen Unterrichtsministers Guido Bacelli Einlaß in das Archiv erhielt, — der erste fremde Gelehrte, dem seit Jahren diese Vergünstigung wieder zuteil geworden war, — da war das Prinzip, Ausländer von der Benutzung dieser Schätze fernzuhalten, glücklich durchbrochen. Freilich bedurfte es in der Folgezeit noch der umständlichsten Verhandlungen und Vorstellungen, um den einmal gewonnenen Zugang auch offenzuhalten, unermüdlicher Ausdauer, um das vorhandene Material wenigstens seinem wesentlichen Bestande nach zu sichten und zu erschließen. Und noch in letzter Stunde fehte es nicht an Versuchen, die Früchte jahrelanger Arbeit illusorisch zu machen, unternommen vielleicht aus Eifersucht oder um eine unbequeme Konkurrenz loszuwerden. Denn seit etwa zwei Dezennien bestehe, wie man mir mitgeteilt hat, der Plan, in Ergänzung zu jener Zentenarpublikation Milanesis, die gesamte Korrespondenz an Michelagniolo, gleichsam amtlich, zu veröffentlichen, in der Absicht, spätere Nachforschungen damit überflüssig zu machen und die Papiere des Archivio Buonarroti wieder einer ungestörten Todesruhe zu überliefern.

Zu den Beständen des Hausarchives tritt ergänzend eine Fülle von Dokumenten des mannigfachsten Inhaltes in zahlreichen italiänischen wie außeritaliänischen Archiven und Bibliotheken hinzu. Ich will hier nicht alle aufzählen, der Hinweis genüge, daß ich dieses ungeheure Quellenmaterial allmählich kennen zu lernen und zu verwerten gesucht habe, soweit dies einem einzelnen Gelehrten eben möglich ist. Diese wirklich mühsame, viel Entsagung erfordernde archivalische Tätigkeit würde aber ohne eine weitgehende und verständnisvolle Unterstützung seitens der betreffenden Direktionen nicht sonderlich Erfolg gehabt haben. Ihnen allen sage ich daher für diese meinen Dank, ganz besonders herzlichen aber dem hochverdienten Direktor des Florentiner Staatsarchives, Herrn Professor Alessandro Gherardi, der mir allemal mit stets sich gleichbleibender Freund-

lichkeit Auskunft und wertvolle Fingerzeige erteilt hat, auch auf alle Weise meine Forschungen zu erleichtern bestrebt gewesen ist.

Außer Studien über die Chronologie der Sixtina, die Periode unter Julius II. und die Mediceergräber liegt von mir bisher eine Neubearbeitung von Michelagniolos Poesien vor, in der ich ihre Genesis darzutun und den Ertrag der dichterischen Arbeit dieses seltenen Mannes zu gewinnen versucht habe. Erst dadurch wird das Dunkel über Michelagniolos Innenleben in etwas gelüftet. Denn die Urkunden enthalten nur gelegentliche Andeutungen über die Absichten, Gedanken, Empfindungen und Stimmungen, denen sie ihr Dasein verdanken; desgleichen die Briefe, selbst die an die Angehörigen und intimeren Freunde nur in den seltensten Fällen. Michelagniolo pflegte seine Schriftstücke stets mit äußerster Vorsicht abzufassen, damit sie anstandslos auch Uneingeweihten vor Augen kommen konnten. Allein die Dichtungen bieten, nächst den Handzeichnungen und Werken, „documents humains" wertvollster Art und sind nun erst nach ihrer zeitlichen wie inhaltlichen Entstehung zu verwerten. In den im Anhange zu diesen Poesien in Gestalt von Regesten mitgeteilten Dokumenten, sodann in der 1899 erschienenen „Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti", endlich in dem „Corpus von Handzeichnungen Michelagniolos", das jetzt erscheint,[1]) habe ich mir die Grundlagen zu beschaffen gesucht, auf

---

[1]) In den Jahren 1899/1900 habe ich die hauptsächlichen Sammlungen Europas zwecks Studiums und photographischer Aufnahme von Michelagniolos Handzeichnungen besucht. Es ist mir Bedürfnis, den Vorständen der betreffenden Museen und Galerien sowie den Einzelbesitzern von Handzeichnungen des Meisters für die Bereitwilligkeit, mit der sie mir ihre Schätze zur Verfügung gestellt haben, endlich der Königlich Preußischen und der Reichsregierung für ihre Empfehlungen meinem aufrichtigen Danke auch an dieser Stelle Ausdruck zu geben. Wenn der Erfolg den aufgewandten Bemühungen lange Zeit nicht entsprechen wollte, so lag das an für mich teilweise unüberwindlichen Schwierigkeiten, die auch hauptsächlich das Erscheinen dieses Buches jahrelang verhindert haben. Nun endlich, gleichsam in letzter Stunde, ist es mir gelungen, meine Absicht zu verwirklichen, nämlich Michelagniolos Handzeichnungen in möglichster Vollständigkeit, die ächten wie auch besonders die Nachzeichnungen, welche nur zu oft Originale ersetzen und sich als notwendige Bindeglieder in dem organischen Aufbau einer Kunstschöpfung erweisen, in geeigneten Reproduktionen, vielfach auf Grund meiner Klischees, mit kritischem Texte, gleichzeitig mit der vorliegenden Biographie des Meisters, zu veröffentlichen. Das Corpus der Handzeichnungen

die allein eine den heutigen Bedürfnissen entsprechende Biographie des Meisters aufzubauen ist.

Doch eine Erkenntnis drängt sich auf:

Ungeheure Massen von Quellenmaterial sind aufgetürmt, fast beängstigend und unübersehbar nach Umfang und Inhalt; und unaufhörlich strömt neues hinzu. Wer begrüßte auch nicht freudig jede Bereicherung unserer Kenntnisse auf diesem Gebiete? Wer wünschte nicht, daß sich überallhin Licht verbreiten möchte, selbst über die geringsten, scheinbar überflüssigen und zufälligen Dinge? Wer aber erkenne nun auch nicht die dringende Notwendigkeit, diese überwältigende Fülle zu sichten, zu ordnen und zu einem lebendigen Ganzen zu verarbeiten? Und dennoch, das Verständnis von Michelagniolos Schöpfungen in ihrer Eigenart als Glieder einer natürlichen Entwicklung, gleicherweise Ursache wie Wirkung innerhalb der Gesamtproduktion des Meisters als auch Italiens überhaupt, hat nicht in dem Maße zugenommen. Zeuge dessen sind die vielen heterogenen Urteile, die über sie mit unfehlbarer Sicherheit gefällt

---

Michelagniolos, etwa 350 Blätter, nebst beschreibendem Verzeichnisse und einer Studie über das Zeichenwerk des Meisters, erscheint in getönten Lichtdrucken in Lieferungen zu je 10 Blättern seit Winter 1906/7 im Verlage von Julius Bard in Berlin.

Inzwischen hat A. Berenson ein kritisches Inventar der Handzeichnungen Florentiner Meister, darunter auch Michelagniolos Buonarroti, in zwei Folianten publizirt (London 1902) — eine dankens- und staunenswerte Leistung, die nichts an Bedeutung verliert, wenn sich auch, wie das nicht anders sein kann, vielfach Irrtümer und Mißgriffe des Verfassers sowie Lücken nachweisen lassen. Sodann behandelt der durch eine Reihe gediegener Arbeiten über Raffael, Bramante und andere Künstler rühmlich bekannte Baron von Geymüller in der Schlußlieferung des umfangreichen und kostspieligen San Giorgiowerkes Michelagniolo als Architekt, (auch als Sonderpublikation erschienen). Ist diesem Forscher auch die den Meister betreffende Literatur nicht überall vertraut oder zugänglich oder erst aus zweiter Hand, nicht aus eigenem Studium bekannt gewesen, so wird dieser Mangel durch das Verständnis der Werke, das er besitzt, mehr wie ausgeglichen. Geymüller verdanken wir eine Fülle feinsinniger Beobachtungen und Analysen von Michelagniolos architektonischer Formensprache und Technik, und auf das geschickteste hat er die Handzeichnungen des Künstlers zur Erklärung des Werdeprozesses seiner Bauwerke verwertet. Doch möchte ich schon hier betonen, daß ich in wesentlichen Punkten, z. B. was die Genesis der mediceischen Grabkappelle und ihrer Denkmäler anlangt, aber auch sonst noch, das Material anders gruppire und vor allem auch interpretire. Beiden Publikationen gegenüber erscheint mir aber die Herausgabe des Corpus der Handzeichnungen Michelagniolos nun erst recht als notwendig und begründet.

und auch allemal „gründlich“ bewiesen werden. Der erkennt, um ein Beispiel anzuführen, „in der Gestaltensymbolik der Sixtinischen Decke die unlängst (in und von Michelagniolo) frisch belebte platonische Anschauungswelt“; ein anderer im Gegensatze dazu Savonarolas Geist und Einfluß. Während man hier über den Ideengehalt der Werke grübelt, über ihr Verhältnis zum Meister, der sie geschaffen hat, zur Zeit und Nation, innerhalb deren sie entstanden sind, beschränkt man sich dort auf die anatomische Zergliederung der Menschen Michelagniolos. Wölfflin erklärt alle diese „persönlichen und historischen“ Beziehungen für nebensächlich. Hauptsache allein sei der „künstlerische Inhalt, der unbekümmert um allen Zeitenwechsel seinen inneren Gesetzen folge“; und im Anschlusse an den verstorbenen italiänischen Kunstschriftsteller Lermolieff-Morelli und bei entschiedener Verfeinerung von dessen Methode der Betrachtung von Kunstwerken, vermeint er diese innere Ordnung, diese „gemeinsamen Züge und Stilgesetze“ vermittelst einer mehr oder minder eindringlichen, oft scharfsinnigen Deskription äußerlicher Merkmale und zufälliger Eigentümlichkeiten eruiren zu können (usw). Und so stehen wir heute, bei der Fülle und Schnelligkeit literarischer Produktion und bei der dadurch bewirkten Verwirrung in Urteilen und Anschauungen, den Erscheinungen selbst relativ fremder und befangener gegenüber als zu den Zeiten, da die wenigen Forscher, die sich mit diesen Dingen aus Beruf oder aus Neigung abgaben, zumeist allein auf die fertigen Werke, auf ihre Augen, ihre wissenschaftliche Schulung und Erfahrung angewiesen waren. Die Weite und Klarheit des Blickes haben bei der Massenanhäufung von Einzeltatsachen und Notizen nicht gerade zugenommen; und erheblicher Anstrengung bedarf es, um zu verhindern, daß die einfachen großen Linien in dem Bilde, das sich im Laufe der Zeiten, unter der starken und unversieglichen Wirkung von Michelagniolos Hauptschöpfungen, von seiner Persönlichkeit wie Kunst geformt und eingeprägt hat, nicht zerfließen. Darum erwächst für den, der Michelagniolos Leben und Wirken zu schildern unternimmt, die Aufgabe, bei aller Liebe zum Besonderen und Intimen und trotz dem Anreize, diesem nachzugehen, aus der Fülle

und dem zufälligen Nebeneinander der Elemente, die Gesamterscheinung und -Bedeutung des Meisters herauszuheben, und sollte es selbst auf Kosten der Vollständigkeit und der sogenannten Exaktheit geschehen, — die ja doch nur relative sein können.

Die Lösung dieses Problemes erleichtern die zeitgenössischen Biographien, die, unter dem unmittelbaren Eindrucke von Michelagniolos Persönlichkeit und meist aus einem tiefen Gefühle für ihn geschrieben, sein Bild in großen Zügen, gleichsam im Quadro, der Mit- und Nachwelt überliefern.

Damit gelangen wir zu den mittelbaren Zeugnissen und Quellenschriften über Michelagniolo Buonarroti.

Fünf Biographien sind zu Lebzeiten des Meisters erschienen, verschieden untereinander nach Umfang und Inhalt, nach Anlage und Wert.[1]) Die erste stammt von dem bekannten Humanisten, Historiographen und Sammler, Paul Giovio, geboren am 19. April 1483. Ursprünglich Arzt, wandte sich dieser talentvolle und ehrgeizige Mann der vielverheißenden kirchlichen Karriere zu, wurde römischer Prälat und starb als Bischof von Nocera am 11. Dezember 1552 in Florenz, wohin er sich seit dem Herbste des Jahres 1550 etwa, mißmutig und enttäuscht über die Verweigerung der Kardinalswürde, (die er auch gar nicht verdiente), zurückgezogen hatte.

Im Klosterhofe von San Lorenzo, am Fuße der Treppe zur mediceischen Bibliothek hat er, seinem letzten Willen gemäß, ein Grabdenkmal erhalten. Dort auch seine überlebensgroße Marmorstatue, in Bischofstracht, eine anspruchsvolle, aber minderwertige und manierirte Arbeit Francescos di Giuliano da San Gallo.

Etwa seit dem Jahre 1516 zählte Giovio zu den hervorragendsten Vertretern des Humanismus am päpstlichen Hofe. Günstling Leos X.

---

[1]) Vasaris Vita von 1568 gehört noch zu den zeitgenössischen Lebensbeschreibungen. Alle fünf habe ich bequem zugänglich gemacht in der „Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris“ Band II und in der Ausgabe des Anonymus Magliabecchianus, woselbst auch eine Übersicht über die Kunsthistoriographie von Florenz von Dante bis Vasari zu lesen ist.

und noch mehr Clemens' VII., war er der ächte Typus jener bunt zusammengewürfelten und frivolen Gesellschaft, die die beiden Mediceerpäpste umgab, und die der Sacco di Roma im Jahre 1527 in alle Winde zersprengte. Ein Mann vom Schlage Pietros Aretinos, wenn er auch nicht ganz den perversen Charakter, die Gesinnungslosigkeit und Käuflichkeit dieses berüchtigtsten aller Pamphletisten der Welt besaß, dabei von vielseitiger Gelehrsamkeit, von scharfer Beobachtung und Klugheit, von glänzender Beredsamkeit und Eleganz des Stiles, war er der vielgefeierte und vielgeschmähte Lieblingsschriftsteller seiner Zeit geworden, deren Ereignisse und handelnde Personen er sowohl in der Universalgeschichte wie in einer Reihe von Biographien mit gewandter und fruchtbarer Feder zu zeichnen verstanden hat. Was Giovio geschrieben, ist allemal ansprechend, von lebhaftem, ja prunkvollem Stile und gemahnt deutlich an die Alten, besonders an die Schriftsteller der römischen Kaiserzeit, die er vorzüglich kannte und bewunderte. Aber es ist häufig auch flüchtig und nachlässig, und überall treten die tendenziöse Färbung, der Parteistandpunkt des Verfassers und ein bedenklicher Mangel an Gefühl für sittliche Größe, für Recht und Wahrheit hervor. Das eigene Interesse stand ihm in erster Linie. Überall suchte er durch seine Schriftstellerei Vorteile für sich herauszuschlagen; und somit war er auch nicht der Mann, einem Michelagniolo gerecht zu werden.

Die in jener Zeit und in humanistischen Kreisen epidemische Sammelwut hatte ihn gleichfalls ergriffen; und das Glück war ihm dabei wie kaum einem andern hold: In seinem auf den Trümmern der Villa Pliniana bei Como mit ausgesuchtem Geschmacke errichteten Landhause hatte er ein Museum für seine Kunstsachen, Kuriositäten und Bücher angelegt, deren Reichtum und Mannigfaltigkeit, Seltenheit und mustergültige Anordnung alle Welt damals mit Bewunderung erfüllten. Den Glanzpunkt dieses Museums bildete eine Galerie von Porträtbildnissen auf Leinewand von Berühmtheiten aller Nationen, besonders Italiens aus Vergangenheit und Gegenwart, die Giovio nach dem Vorbilde des T. Varro schon früh zusammenzubringen begonnen hatte, und für deren Vervollständigung er Zeit seines Lebens zu sorgen nicht müde wurde. Für diese

Sammlung verfaßte er die Elogien, biographische Skizzen zur Erläuterung der auf den Gemälden dargestellten Persönlichkeiten, die in den Jahren 1546 und 1551 teilweise im Drucke erschienen. Diesem Zwecke dienten vielleicht auch die kurzen Lebensabrisse dreier Künstler, Raffaels, Leonardos und Michelagniolos, mit denen er persönlich bekannt geworden war, und deren Porträts er etwa seit 1536 besaß. Doch sind die Skizzen viel früher aus allerlei bereits vorhandenen Aufzeichnungen in lateinischer Sprache entstanden, wahrscheinlich sogar noch vor seinem Aufenthalte auf Ischia, wohin er sich rechtzeitig aus Rom vor der großen Katastrophe des Jahres 1527 zurückgezogen hatte.[1])

Die dürftigste unter den dreien ist das Elogium auf Michelagniolo. Dieser Künstler zählte nicht zu Giovios Freunden. Seine Verschlossenheit und Zurückgezogenheit boten einer tatsächlichen Berichterstattung nur wenig Anknüpfungspunkte, desto mehr Gelegenheit zu Klatsch und übler Nachrede. Kühl und widerwillig klingt daher das Lob, das der Prälat ihm zu spenden nicht umhin konnte. Lückenhaft und ohne Rücksicht auf die Zeitfolge ist die Aufzählung seiner Arbeiten, — sie geht bis zu Julius' II. Tode und läßt die späteren Meisterwerke außer acht, — einseitig und oberflächlich ihre Charakterisirung. Das Ganze erscheint als das Urteil eines Zeitgenossen, der sonst ein wohl unterrichteter Kenner, in diesem Falle doch den Dingen ferner stand und sich nicht die Mühe nahm, Michelagniolos Eigenart und Tun zu begreifen. Absichtlichkeit macht sich z. B. in der Art bemerkbar, wie Giovio neben den wenigen Tatsachen allerlei Unrichtiges, Nebensächliches und Gehässiges umständlich hervorhebt; und dies mit solchem Erfolge, daß Michelagniolo noch im späten Alter öffentlich den boshaften Gerüchten entgegenzutreten sich gedrungen fühlte.

An zweiter Stelle sind die kurzen Abschnitte über Michelagniolo in den Kompilationen zweier Florentiner zu erwähnen, des Antonio Billi und eines anderen Autors, dessen Name unbekannt ist, und

[1]) 1512/13 als Termin der Abfassung dürfte jedoch zu früh sein (Thode Reg. Michelagniolos), auch war damals Giovio in Rom oder am päpstlichen Hofe noch nicht heimisch.

der nach dem Fundorte seiner Handschrift kurz der Anonymus Magliabecchianus genannt wird.[1]) Der erstere, ein Kaufmann und Bankier, der künstlerischen und literarischen Bestrebungen huldigte, schrieb in der Zeit von 1516—1530, wahrscheinlich um das Jahr 1525,[2]) der Anonymus, der Billis Werk kannte und neben anderen Quellen ausgeschrieben hat, etwa fünfzehn bis zwanzig Jahre später, jedenfalls noch vor dem Erscheinen von Vasaris Vite. Was beide von Michelagniolo berichten, zeugt von geringer Sachkunde, mehr von Hörensagen, denn von Autopsie und selbständigem Urteile. Ohne rechtes Verständnis für diesen Meister, auch wohl ohne persönlichen Zusammenhang mit ihm, erwähnen sie ihn vielmehr der Mode halber, weil alle Welt ihn damals als den vornehmsten unter den Künstlern von Florenz zu rühmen pflegte. Das Anekdotische und Katalogmäßige herrscht vor, ohne daß ersteres begründet und letzteres vollständig wäre. Besonders dürftig und nicht viel besser als Giovios Elogium ist Billis Bericht; etwas reichhaltiger, weil später, die Übersicht beim Anonymus, welche aus drei ohne rechten Zusammenhang und zu verschiedener Zeit niedergeschriebenen Stücken besteht. Doch scheinen die zwei letzten die Nachträge zu dem ersten mit dem Texte der Handschrift in einer Folge und gleichzeitig verfaßten Abschnitt zu sein. Wie in der Kompilation überhaupt, so liegen auch hier nur Materialien zu einer Biographie vor, zu deren Verarbeitung es dann nicht gekommen ist. Über Guidenweißheit erheben sich alle drei nicht, Giovio mit einbegriffen. Dies, der unfertige Zustand des Ganzen, dann das Erscheinen der Künstlervite Vasaris haben bewirkt, daß die Schrift des Anonymus Magliabecchianus nur gelegentliche Beachtung gefunden hat. Gleichwohl ist sie nicht ganz zu verwerfen, enthält sie doch die Erzählung von einem sonst

[1]) Beide Quellenschriften sind von mir im Jahre 1892 herausgegeben worden. Die gelegentlichen Erwähnungen Michelagniolos in der unselbständigen und ziemlich wertlosen Zusammenstellung des Giovanbatista Gelli (herausgegeben von Mancini, Florenz 1896) sowie Varchis leere Leichenrede auf Michelagniolo (ed. Giunti 1564), bei der Condivi und Vasari I. benutzt worden sind, bleiben hier unberücksichtigt.

[2]) Möglicherweise war Billi nur der Besitzer der Handschrift, deren Original noch nicht bekannt geworden ist. Dafür liegen zwei Abschriften davon vor, deren eine Antonio Petrei zwischen 1564 und 1570 verfaßt hat.

nicht weiter bekannten Zusammenstoße Michelagniolos mit Leonardo da Vinci, die ein Schlaglicht auf das gegenseitige Verhältnis dieser beiden Heroen, namentlich auf das aufbrausende Temperament und den argwöhnischen Charakter des ersteren wirft und durch die Form der Überlieferung nichts an Wahrscheinlichkeit einbüßt.

Vor Vasaris unvergleichlicher Kunst treten freilich alle bisherigen Leistungen zurück.

Im März des Jahres 1551[1]) erschienen bei Torrentino in Florenz in zwei Bänden die Vite degli Artisti Italiani aus der Feder des Malers und Architekten Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574). Dieser Mann, ein bedeutender und vielseitiger Künstler, ein glänzender Schriftsteller und ehrgeiziger Hofmann, beratendes und auch ausführendes Organ der Herzöge Alessandro und Cosimo von Florenz in fast allen ihren Kunstunternehmungen, eine Kraftnatur wie Benvenuto Cellini, wenngleich aus anderem Stoffe geformt wie dieser sein Nebenbuhler und „Freund“, — war für diese so umfangreiche und schwierige Aufgabe in jeder Beziehung besser gerüstet als Paul Giovio, den er kannte, und dessen Anregungen er bei seinem Vorhaben folgte. Etwa seit dem Jahre 1540 hatte Vasari, wie er selbst erzählt, Italien durchreist, die meist noch ihrer ursprünglichen Bestimmung an Ort und Stelle dienenden Kunstwerke sowie die Literatur seines Volkes unermüdlich studirt und so allmählich, doch nicht ohne Hilfe sachkundiger Männer, wie Vincenzo Borghinis, Pierfrancesco Giambullaris, Matteo Faetanis und anderer, die Materialien zu einem Werke gesammelt, das in Form von Lebensbeschreibungen, in scheinbar zwangloser Reihenfolge, doch nach wohlbedachtem Plane, ein Bild der italiänischen Kunst von ihrem Anheben bis auf Michelagniolo Buonarroti gibt. Michelagniolos Vita schließt absichtlich das Werk, das, wenigstens in seiner ersten Redaktion, sonst nur dem Andenken Verstorbener gewidmet war. Sah doch Vasari in ihm den Gipfelpunkt der italiänischen Kunst,

---

[1]) Als Schlußtermin des Druckes wird der März des Jahres 1550 genannt; das wäre nach heutiger Zeitrechnung 1551, es sei denn, daß hier ausnahmsweise nicht nach dem stile fiorentino gerechnet worden wäre.

deren Vertreter in ihrem Wirken und Wesen als fest umrissene Persönlichkeiten zum ersten Male und im ganzen und großen wahrheitsgetreu vorgeführt werden.

Man mag über die Tendenz und den Inhalt dieser Vite, über die Quellen und die Art ihrer Benutzung denken wie man will; man mag die Kritiklosigkeit, Leichtgläubigkeit, ja Liederlichkeit Vasaris in tausenderlei Fällen nachweisen, sein Unvermögen, Wahrheit und Dichtung, Sage und Historie, Klatsch und Tatsache auseinanderzuhalten, die Leichtfertigkeit, mit der er den guten Ruf anderer anzutasten sich erdreistet, seine Vorliebe für allerlei pikante Einzelheiten, für Anekdoten und boshafte Satire; man mag selbst Vasaris Charakter in Zweifel ziehen, ihm Parteilichkeit und bewußte Entstellung der Dinge vorwerfen, — die Biographien sind dennoch aus einem Gusse, unübertrefflich in ihrer Gesamtauffassung wie Darstellung, unentbehrliche Grundlage und unerschöpfliche Fundgrube für die moderne Kunstwissenschaft, als deren eine Hauptaufgabe, jene zu kommentiren, zu berichtigen und zu ergänzen, nicht unpassend bezeichnet worden ist. Freilich treten die Vorzüge des Werkes erst in der zweiten Bearbeitung, die siebzehn Jahre später im Jahre 1568 erschien, hervor. In der ersten überwiegen bei weitem die Mängel, und gerade in der Biographie Michelagniolos, seines Zeitgenossen und angeblich so intimen Freundes, verrät Vasari eine merkwürdige Unbekanntschaft mit den Personen und den Tatsachen. Diese Lebensbeschreibung erster Hand wimmelt von den gröbsten Versehen und Irrtümern. Anekdoten, die das Gepräge der Unwahrscheinlichkeit von vornherein an sich tragen, schmücken die dürre und dürftige Aufzählung der Werke und die spärlichen, meist falsch motivirten Begebenheiten aus. Viel andere Quellen wie Giovio standen damals auch Vasari nicht zur Verfügung. Kein Wunder, daß sich Michelagniolo mit einem solchen Zerrbilde seiner selbst nicht befreunden konnte.

Die Annahme ist begründet, daß Vasari persönlich dem Meister sein Werk in Rom überreicht und höflichen Dank aus seinem Munde dafür empfangen hatte. Auch sandte ihm Michelagniolo, wie er es gerade in jenen Jahren mit Bekannten zu tun pflegte, ein Sonett,

das der Aretiner später in der zweiten Redaktion der Vite mit berechtigtem Stolze abgedruckt hat.[1]) Mit feiner Ironie feiert darin der Dichter den Biographen als den, der längst vergessene Tote zu neuem Leben zu erwecken vermöge und dadurch, gleich jenen, selbst unsterblich geworden sei. Mehr noch zeigte Michelagniolo seine Erkenntlichkeit, indem er Vasari aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen und Erinnerungen mancherlei über Kunst und Künstler, namentlich über die seiner Zeit mitteilte.[2]) Und es war hinlänglich bekannt, wie genau der alte Meister über Wesen und Verlauf nicht nur der heimischen Kunst, sondern auch der Europas orientirt war.

Allein damit hatte es nicht sein Bewenden. Die Fülle der Lücken, Flüchtigkeiten und Fehler war zu groß, um nicht auch eine öffentliche Berichtigung zu erheischen. Michelagniolo entschloß sich, eine gleichsam authentische Darstellung seines Lebens und Wirkens zu geben, wie er es vor nicht langer Zeit mit den Erträgen seiner dichterischen Tätigkeit versucht hatte.

Diese erschien im Jahre 1553 in Rom beim päpstlichen Drucker Antonio Blado[3]) aus der Feder Ascanios Condivi, eines Hausgenossen und Schülers Michelagniolos, und mit einer Zueignung an den regirenden Papst Julius III. versehen. Sie muß als Autobiographie gelten. Nicht in dem Sinne, als hätte sie Michelagniolo selbst verfaßt, etwa gar nach künstlerischen Gesichtspunkten wie Goethe in Dichtung und Wahrheit; aber der Meister hatte sie angeregt, das Material der Hauptsache nach dazu beigesteuert und dessen Ausarbeitung und Deutung bis zuletzt überwacht. Einen eminent persönlichen Charakter hat diese Arbeit Condivis. Überall treten Michel-

---

[1]) Frey, Nr. 174: Se con lo stile o coi colori etc. „Habt Ihr mit Zeichenstift sowie mit Farben usw. (übersetzt von Frey: Die Briefe des Michelagniolo Buonarroti, deutsche Übersetzung. Berlin, J. Bard, 1907, p. 330).

[2]) Frey, Vasari p. 195: — dove molti ricordi di cose haveva havuto dalla voce sua il Vasari, come da artefice più vecchio e di giuditio — Nachrichten, die sich zumeist in den Viten anderer Künstler verarbeitet finden, wie aus der Übersicht der auf Michelagniolo bezüglichen Stellen in der Ausgabe Vasaris hervorgeht.

[3]) Herausgegeben von Frey: Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris. Bd. II.

agniolos Willen und Auffassung entgegen: in der Disposition und Form der Darstellung, in den Urteilen über Personen und Geschehnisse, in der Anordnung und Motivirung von Einzelheiten, in der Schilderung der Umstände, unter denen die Meisterwerke zustande gekommen oder auch unvollendet geblieben sind. Stellenweise spricht Michelagniolo direkt zum Leser. Ganze Partien muß er Condivi in die Feder diktirt haben, die jener dann nur leichthin überarbeitet und mit dem Eigenen in Einklang gebracht hat. Wer Michelagniolos Redeweise nur einigermaßen kennt und den Tenor der Biographie aufmerksam verfolgt, wird unschwer wahrnehmen, was unmittelbar auf den Meister zurückgeht, was der Redaktor nach dessen Mitteilungen, was er nach den Berichten anderer, und endlich was er, besonders in den Schlußkapiteln, aus eigener Wissenschaft bringt. Diese „Nähte“ liegen ziemlich deutlich vor Augen.

Für eine solche Aufgabe war Ascanio Condivi der rechte Mann. Im Besitze jener allgemeinen Bildung, wie sie damals in Italien in den besseren Bürgerkreisen üblich war, unterhielt er mit der vornehmen Geistlichkeit und, als Gatte der Porzia Caro, auch mit den literarischen Zirkeln Roms mannigfache Beziehungen. Ein unbedeutender Maler, den Vasari mit billigem Spotte abtun konnte, aber eine ehrliche, treue Haut, besaß er vor allem die Fähigkeit, sich einer bedeutenderen Persönlichkeit willig unterzuordnen. Michelagniolo Buonarroti zollte er unbegrenzte Liebe und Dankbarkeit. Ihn bewunderte er rückhaltlos, den Menschen wie den Künstler. Des näheren Umganges eines solchen Mannes gewürdigt zu sein, ja mit ihm unter einem Dache zeitweilig leben zu dürfen, empfand und pries er als eine besondere Gnade Gottes und als ein unverdientes Glück. Von diesem Gesichtspunkte, gleichsam aus einem Gefühle von Pietät und Pflicht heraus, nämlich in erster Linie dafür verantwortlich zu sein, daß auf Mit- und Nachwelt möglichst authentische und erschöpfende Kunde von diesem einzigen Manne gelange, und daß alle falschen Gerüchte verstummen mögen, schreibt er zuerst Michelagniolos Biographie, sammelt er ferner dessen Gedichte, die zahlreichen Aussprüche und wissenschaftlichen Lehren des Meisters, z. B. über Perspektive und Anatomie, behufs späterer Verarbeitung

und Veröffentlichung, die dann leider aus irgend einem Grunde unterblieben ist.[1])

In einfacher, schmuckloser Rede, die im Vergleiche zu Vasaris geschickter Mache holprig zu nennen ist, erzählt Condivi, ganz nach den Weisungen des geliebten Meisters, gleichsam als dessen Sprachrohr und in dem unerschütterlichen Vertrauen, daß nicht nur was er berichtet, sondern auch wie er es bringt, absolute Wahrheit sei. Nicht der leiseste Zweifel an der Vortrefflichkeit und Genauigkeit seiner Überlieferung regt sich. Nirgends der Wunsch, sie zu ergänzen, da wo sie, wie z. B. in der Jugendzeit oder während der Regierung Leos X. oder im Hinblicke auf die persönlichen Beziehungen in den späteren Jahren, spärlicher fließt. In einfachen, aber bestimmten Umrissen, scheinbar ohne Retuschen, wird Michelagniolos Bild entworfen; und die warme Empfindung, die der Verfasser für seinen Helden hegt und unmerklich auch dem Leser mitzuteilen versteht, die Treuherzigkeit und Simplizität des Ausdruckes haben die Glaubwürdigkeit der Biographie im ganzen wie ihrer einzelnen Angaben sichtlich verstärkt. An die Stelle von Unkenntnis oder Geringschätzung, die Condivi früher erfahren hat, ist jetzt eher das Gegenteil getreten. Man überschätzt heute diesen Autor vielfach, oder wenigstens man begegnet ihm nicht mit der Reserve, die auch hier geboten ist. Denn Condivis Schilderung ist durchweg subjektiv, von apologetischem Charakter, von den Lücken und Irrtümern, die sich auch bei ihm finden, ganz zu schweigen.

Sicherlich ist es wichtig und interessant zu erfahren, wie ein bedeutender Mann zu einer bestimmten Zeit sein Leben und Schaffen selbst beurteilt oder angesehen wissen will. Aber dem Banne seiner Subjektivität vermag niemand zu entrinnen; und diese werden unaufhörlich von den verschiedensten äußeren wie inneren Momenten, von allerlei Eindrücken, Stimmungen und Absichten in buntem Wechsel beeinflußt. Stets wird die persönliche Auffassung als die maßgebende und richtige hingestellt; und doch greifen dabei nur zu häufig Selbsttäuschung, Einseitigkeit und Willkür Platz. Erscheint

---

[1]) Condivi, Vorwort und cap. 51 und 60.

es schon unmöglich, von einem Ereignisse, dessen Augenzeugen wir selbst gewesen sind, einen „objektiven“ Bericht zu liefern; um wieviel schwerer ist es da, wo wir Partei sind, und erst recht nach einer langen Reihe von Jahren, nach deren Verlauf ganz von selbst Vereinfachung, Umformung, Verschiebung und Verschleierung der Einzelheiten einzutreten pflegen. Und so läßt sich an vielen prägnanten Beispielen nachweisen, daß auch Michelagniolos Urteile Schwankungen unterlagen; daß er gewisse Begebenheiten zu verschiedenen Zeiten anders ansah, als sie ursprünglich stattgefunden haben mögen; daß er sie nuancirte, abbreviirte und in anderen Zusammenhang brachte. Mehrfach war er bemüht, ähnlich wie er mit jener für die Öffentlichkeit bestimmten Sammlung von Poesien verfahren war, die allzu persönlichen Bezüge auszumerzen, von einer gewissen Entfernung aus die Dinge zu schildern, sie abzurunden, nach bestimmten Gesichtspunkten zu arrangiren und nur mitzuteilen, was ihm später, im Rückblick auf den eigenen Entwicklungsgang und vor allem auf seine Größe, deren er sich stets bewußt war, als bedeutsam erschien. Daß dies nicht immer ohne Willkür, ohne eine gewisse Gewaltsamkeit abging, ist klar. Nicht daß Michelagniolo (oder Condivi) Tatsachen entstellt oder allerlei „hinzugedichtet“ hätte. Aber er hat sich häufig geirrt, Vorfälle falsch verknüpft und geschildert, solche, namentlich in der Jugendgeschichte, auch verschwiegen, sei es absichtlich, oder weil ihm die Erinnerung daran geschwunden war. Unzweifelhaft erfahren wir durch Condivi eine Fülle unbekannter und höchst interessanter Dinge. Aber wir vermögen noch nicht oder nicht immer zu erkennen, wie weit z. B. Michelagniolo dabei seine Papiere zu Rate gezogen oder seinem Schüler und Biographen in sie Einsicht verstattet hat. Der Eindruck ist nicht abzuweisen, daß dies nur in sehr bescheidenen Grenzen geschehen ist, daß sich vielmehr der Künstler meist auf sein Gedächtnis verlassen hat, dessen noch im höchsten Greisenalter unverminderte Schärfe allerdings übereinstimmend hervorgehoben wird.

Alles in allem, Condivis Leben Michelagniolos enthält ebensowenig wie das Vasaris sogenanntes exaktes Quellenmaterial. Nicht eigentlich von künstlerischer Struktur (die bei der ganzen Art ihrer

Entstehung ausgeschlossen war), ist diese Biographie doch ein einheitliches Ganzes von unschätzbarem Werte; aber auch eine in bester Absicht, von einseitigem Standpunkte aus verfaßte, in den Einzelheiten sehr vorsichtig redigirte, bei allem Reichtume in stofflicher Beziehung unvollständige Tendenzschrift, die zu kontrolliren nur in seltenen Fällen gelingen will. Und auch Vasaris zweite Vita Michelagniolos kann in diesem Sinne nicht aushelfen.

Diese kam vier Jahre nach dem Tode des Meisters in einer neuen, anscheinend von Grund aus veränderten Gestalt heraus. Welche Fülle von positiven Nachrichten hier, im Vergleich zu der Redaktion von 1550/51 und zu Condivis Darstellung! Wie unmittelbar scheint der Autor in den Zusammenhang der Dinge einzuführen! Wie nahe den handelnden Personen zu stehen! Aus welch intimer Kenntnis selbst die unbedeutendsten Gepflogenheiten des alternden Künstlers und seiner Umgebung zu schildern! Wenigstens verfehlt Vasari nicht, dies auf Schritt und Tritt zu versichern und durch den Abdruck von allerlei persönlichen Dokumenten, von Briefen, Gedichten und Aussprüchen Michelagniolos auch zu erhärten. Die Erzählung ist ferner klarer disponirt und geschickter motivirt, bestimmter im Ausdruck und vor allem freier von jenen anekdotenhaften und novellistischen Elementen, die der Leser bei der ersten Ausgabe oft zum Überdrusse mit in den Kauf nehmen mußte.

Und doch, das hier Gebotene ist nur zu einem kleinen Teil Eigentum des Aretiners. Auf das schamloseste, ohne seinen Gewährsmann zu nennen, aber auch auf die allergeschickteste Weise hat dieser skrupellose Literat Condivis Lebensbeschreibung in die von 1550 hineingearbeitet, teilweise mit denselben Worten, meist jedoch in stilistischer Umformung; hier knapper, dort ausführlicher oder mit Umschreibungen und in anderer Anordnung, um einerseits sein Verfahren zu verdecken, andrerseits seine angebliche Selbständigkeit dem Publikum ins rechte Licht zu rücken. Es ist dieselbe Methode, die Vasari seinen Quellen gegenüber in der Regel beobachtet hat, z. B. in den Biographien Brunelleschis und Ghibertis, hier nur um so dreister und unverschämter, weil er noch dazu gegen Condivi polemisirt, wohl aus Zorn darüber, daß jener im Jahre 1553 auf seine Un-

wissenheit angespielt hatte.[1]) Und so groß war der Erfolg dieser zweiten Redaktion, daß Condivis Biographie Jahrhunderte hindurch in Vergessenheit geraten, Vasaris freches Plagiat in seinem ganzen Umfange und in seiner spezifischen Eigenart erst heute, durch die Gegenüberstellung der beiden Texte, aufgedeckt und anerkannt worden ist.[2]) Dadurch ist es auch erst möglich geworden, Vasaris Eigentum von seinen Anleihen, die sachlichen Zutaten von den nur redaktionellen zu scheiden und die Herkunft und die Qualität der ersteren zu erkennen. Mögen im Cinquecento die Begriffe über literarisches Eigentum schwankende und von den unsrigen verschiedene gewesen sein; mag Vasari selbst in gutem Glauben gehandelt und sich zu seinen Entlehnungen ohne Quellenangabe berechtigt erachtet haben, sein Verfahren ist nicht zu billigen. Auch zeigt das Bemühen, sein Plagiat zu verdecken, hinlänglich, daß er sich der Verwerflichkeit seines Tuns wohl bewußt gewesen war.

So schlechthin wertlos ist nun diese zweite Überarbeitung von Michelagniolos Leben nicht. Zwar gehörte Vasari in Wirklichkeit nicht zu den Vertrauten des Meisters, mochte er ihn in Rom auch noch so oft aufgesucht und sich von ihm in allerlei Angelegenheiten mündlich wie schriftlich Rat geholt haben. Eine Stellung, wie sie Condivi, Tommaso Cavalieri, Bartolommeo Angiolini, Luigi del Riccio oder auch nur Francesco Urbino bei Michelagniolo eingenommen hatten, konnte der Aretiner nie erringen. Das Wesen dieses schlauen, selbstsüchtigen und ehrgeizigen Mannes, seine berechnete, teils liebenswürdige, teils unverschämte Zudringlichkeit waren jenem im Grunde unsympathisch. Michelagniolo tolerirte Vasari mit Rücksicht auf dessen Einfluß, namentlich bei Hofe, und auf die eigene Familie in Florenz. Eine warme, offenherzige Freundschaft bestand nicht. Gleichviel, mögen Vasaris Versicherungen in bezug auf seine Intimität mit Michelagniolo erheblich einzuschränken sein, wir erfahren doch durch ihn von vielen Dingen, die sonst wohl unbekannt geblieben wären. Und so gewährt Vasaris Leben Michelagniolos in der zweiten

---

[1]) Condivi, pag. 5.

[2]) Frey, Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris, Bd. II.

Bearbeitung eine wesentliche Ergänzung zu Condivi, vornehmlich von dem Zeitpunkte an, wo dieser die Feder niedergelegt hatte, d. h. für die letzten Lebensjahre des Künstlers. Mehr noch:

Seit dem ersten Erscheinen der Vita im Jahre 1550/51 hatte Vasari unermüdlich gearbeitet. Seine einflußreiche Stellung sowie seine ausgedehnten Beziehungen zu fast allen großen Herren am herzoglichen und am päpstlichen Hofe, endlich zu seinen Fachgenossen hatte er getreulich zur Bereicherung seiner Kenntnisse benutzt. Er allein in Europa war über die Entwicklung und Bedeutung der Kunst im ganzen orientirt; und besonders die zeitgenössische fand in ihm den berufenen Darsteller, der zudem überall tätig eingegriffen, hervorragende Erscheinungen scharf beobachtet und mit sicherer Hand in ihrem Wesen und Verlaufe gezeichnet hat. Unzweifelhaft hat erst durch ihn Michelagniolos Bild an Prägnanz und Abrundung gewonnen, aber auch jene typischen Züge erhalten, die bis zum heutigen Tage als wesenhafte angesehen und immer wieder kopirt werden, und die doch keineswegs überall mit der Wirklichkeit harmoniren. Aufgabe bleibt stets, Michelagniolos einziger Kunst, das heißt in diesem Falle seiner Persönlichkeit in ihrer Eigenheit und Entwicklung so nahe wie möglich zu kommen. Dieses Ziel erreicht man einmal durch die eingehendste Beschäftigung mit den Schöpfungen des Meisters; aber nicht minder unerläßlich ist, die vorhandenen Berichte auf ihre Treue hin zu prüfen, sie in jedem Einzelfalle auf ihre Motive, ihre Provenienz und ihren Wert hin zu untersuchen. Und daran fehlt es bisher noch vielfach.

Das ist im wesentlichen das Quellenmaterial, das mir zu Gebote stand, und das hier schärfer zu charakterisiren war. Von einer Aufzählung und Wertung der äußerst umfangreichen Michelagniololiteratur nach Vasari (1567/68), besonders der modernen, so nötig sie Passerinis heute unzulänglicher Leistung gegenüber wäre,[1]) muß ich mit Rücksicht auf die Anlage und Tendenz dieses Buches ab-

[1]) Bibliografia di Michelagniolo. Florenz 1875.

sehen. Daß ein Gelehrter das einschlägliche Material, worüber er schreiben will, kennt, ist eine selbstverständliche Voraussetzung; allein es erübrigt sich meines Erachtens, durch seitenlange bibliographische Verzeichnisse dem Publikum gleichsam darzutun, wie sauer er sich's bei der Behandlung seines Themas hat werden lassen. Im vorliegenden Falle wird der kundige Leser ohnehin finden, daß nichts von Bedeutung übersehen worden ist, und daß ich den mannigfaltigsten Gewinn, wenngleich häufig in negativer Weise, aus den Vorarbeiten gezogen habe. Zudem bieten die „Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunst Michelagniolos Buonarroti", die gleichzeitig mit dieser Biographie, als ihr Anhang und doch als ein nicht unselbständiger Teil erscheinen, hinlänglich Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit anderen Forschern und zur Begründung der eigenen Ansichten und Urteile.[1])

Diesen einleitenden Abschnitt kann ich dennoch nicht zu Ende führen, ohne zweier bedeutsamer Werke zu gedenken, die inzwischen erschienen sind und eine erneute Durchsicht meines im Wesentlichen bereits abgeschlossenen ersten Bandes erforderten: Das eine ist Karl Justis „Michelangelo, Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen, Leipzig 1900, Breitkopf und Härtel"; nicht eigentlich eine gleichmäßig fortschreitende Schilderung des Lebens dieses Künstlers mit seinen Höhen- und Tiefpunkten, sondern eine Reihe von Studien über einige wenige Meisterwerke, die aber Gelegenheit geben, den Ertrag der gesamten künstlerischen Tätigkeit dieses Mannes zu überblicken und zu würdigen, vor allem ihren psychologisch bedeutsamen Gehalt herauszuheben. Es ist die Frucht einer stillen, treuen Lebensarbeit, reifster historischer Auffassung und Darstellungskunst und einer Gelehrsamkeit, die weit über Buchwissen hinaus, auf unmittelbare lebendige Erkenntnis und Gestaltung zielt. Mit unbestechlichem klarem Urteile geht der Verfasser falschen ästhetischen Theorien und hohlen Schlagwörtern, deren Herrschaft unbestritten zu sein schien, und die namentlich bei jüngeren Forschern bereits

[1]) Sie sind in bestimmte Kapitel mit durchlaufender Zählung eingeteilt, auf die in den Fußnoten der Biographie jedesmal verwiesen wird (zitirt: QF.).

arge Verwirrung angerichtet haben, zu Leibe; und mit sicherem Takte versteht er, das Wesentliche, ich möchte sagen das Gesetzmäßige in der Entwicklung Michelagniolos herauszuheben und das Einzelne und scheinbar Unbedeutende diesem einzuordnen. Dankbar bekenne ich, welche Bereicherung an Anschauungen und Kenntnissen mir aus diesem in Wahrheit „Standardwork,“ wie es deren wenige in der kunstwissenschaftlichen Literatur der Neuzeit gibt, zuteil geworden ist, aber auch mit stolzer Freude, daß ich nur an wenigen Stellen mit ihm nicht übereinzustimmen vermag, um so häufiger dagegen Ansichten und Urteilen begegnet bin, die ich mir selbst im Laufe einer langjährigen akademischen Tätigkeit gebildet und in Vorlesungen und Übungen zu verschiedenen Malen bereits vorgetragen habe.

Und das andere ist Henry Thodes große, wie er angibt, seit 15 Jahren vorbereitete Arbeit: Michelangelo und das Ende der Renaissance, (Berlin, Müller-Grote 1903/04), die auf drei Bände berechnet ist, von denen im Momente, wo ich diese Worte niederschreibe, zwei vorliegen. Ich habe dieses Werk, für welches, wie der Verfasser nachdrücklich anerkennt, gerade meine früheren Untersuchungen vielfach die Grundlage bilden, eingehend durchgenommen, mich aber nicht entschließen können, irgend eine Partie meines Buches zu ergänzen, umzuarbeiten oder meinen häufig abweichenden Standpunkt zu modifiziren. Wir beide streben eben auf verschiedenem Wege, ein jeder vermöge seiner Individualität und seiner speziellen Betrachtungs- wie Forschungsweise demselben Ziele zu, nämlich das Verständnis des Charakters und der Kunst dieses so unergründlichen Mannes zu vertiefen. Wie ein jeder von uns diese hohe Aufgabe gelöst, muß die Zukunft lehren. Ich meine, wir ergänzen einander; und dies kann der Sache nur vorteilhaft sein.



INHALTSVERZEICHNIS.

		Seite
Titelblatt		I—III
Widmung		V
Vorrede:		
Allgemeines. Absicht und Anlage des Buches. Die Quellen der Darstellung		VII—XXXVII
Inhaltsverzeichnis		XXXIX
Verzeichnis der Abbildungen		XL
Michelagniolos Jugendentwicklung		1—329
Erstes Kapitel:	Kindheit. Geburt und Familie. Lehre und erste Versuche. Bei Domenico Ghirlandajo	1—36
Zweites Kapitel:	Im Hause Lorenzos il Magnifico. Die mediceischen Sammlungen. Der Garten von San Marco. Die Faunsmaske	37—55
Drittes Kapitel:	Im Hause Lorenzos il Magnifico (Fortsetzung). Die Lehrlingszeit im Garten von San Marco. Florentiner Künstler und Humanisten. Bertoldo di Giovanni. Die Antike	56—95
Viertes Kapitel:	Die Kentauernschlacht und die Madonna an der Treppe	96—121
Fünftes Kapitel:	Tod Lorenzos il Magnifico. Der Herkules. Der Crucifixus von Santo Spirito. Anatomische Studien	122—149
Sechstes Kapitel:	Piero il Fiero	150—167
Siebentes Kapitel:	Girolamo Savonarola	168—193
Achtes Kapitel:	Michelagniolos Flucht. In Bologna	194—218
Neuntes Kapitel:	Wieder in Florenz. Der Giovannino. Der Cupido. Übersiedelung nach Rom	219—253
Zehntes Kapitel:	Rom. Seine Altertümer und Antikensammlungen, Memorabilien und Skizzenbücher. Michelagniolos erste Schritte	254—284
Eilftes Kapitel:	Rom (Fortsetzung). Der Bacchus. Die Pietà. Der kauernde Knabe in Sankt Petersburg. Der Eros in London	285—329
Berichtigungen und Ergänzungen		330
Register		331

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

I. Im Texte.

Seite

1. Porträt Michelagniolos Buonarroti II
2. Die Kentauernschlacht. Marmorrelief der Casa Buonarroti in Florenz . . 96
3. Die Madonna an der Treppe. Marmorrelief der Casa Buonarroti in Florenz 112
4. Die Arca di San Domenico in San Domenico zu Bologna 200
5. Sankt Proculus. Marmorfigur an der Arca di San Domenico zu Bologna . 208
6. Der Giovannino. Marmorfigur im Kaiser Friedrichmuseum Berlins, in Vorder- und Seitenansicht 232

   Beide Abbildungen nach Neuaufnahmen der Generalverwaltung der königlichen Museen, die Herr Generaldirektor Dr. W. Bode mir in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat, wofür ihm zu danken mir ein besonderes Bedürfnis ist.

7. Der Bacchus. Marmorfigur im Museo Nazionale zu Florenz. Vorderansicht 289
8. Der Bacchus. Marmorfigur im Museo Nazionale zu Florenz. Rückenansicht 289
9. Die Pietà. Marmorgruppe im Sankt Peter zu Rom 304
10. Der kauernde Knabe. Marmorfigur in Sankt Petersburg nach einem Gipsabgusse in der Accademia di Belle Arti zu Florenz 312
11. Der Eros-Cupido. Marmorfigur im South Kensington Museum zu London 320

II. In den Quellen und Forschungen.

12. Palazzo Medici zu Florenz. Seine innere Anlage. Das Erdgeschoß . . . 42
13. Palazzo Medici zu Florenz. Seine innere Anlage. Das erste Stockwerk . . 43

   Zwei Planskizzen nach eigenem Entwurfe unter Zugrundelegung der Aufnahme im San Giorgiowerke.

MICHELAGNIOLOS JUGENDENTWICKLUNG

Motto:

Kann ich nicht Dombaumeister sein,
Behau' ich als Steinmetz einen Stein.
Fehlt mir auch dazu Geschick und Verstand,
Trag' ich Mörtel herbei und Sand.

Baumbach.



ERSTES KAPITEL.

Kindheit. Geburt und Familie. Lehre und erste Versuche. Bei Domenico Ghirlandajo.

Michelagniolo war der Sohn des Ludovico di Leonardo Buonarroti Simoni und der Francesca di Neri di Miniato del Sera. In der alten Rocca des Bergnestes Caprese, dessen Ursprung sich bis in vorgeschichtliche Zeit zurückverfolgen läßt, erblickte er das Licht der Welt. Das geschah am 6. März des Jahres 1475 (nach heutiger Zeitrechnung), an einem Montage gegen zwei Uhr morgens. Dort wie im nahen Chiusi bekleidete der Vater seit dem 30. September 1474 auf sechs Monate das Amt eines Podestà oder Gouverneurs. Die „Ziegenburg" Caprese im oberen Tibertale und Chiusi, die „Klause", im Casentin, gerade auf der Wasserscheide zwischen Tiber und Arno gelegen, zwei Kastelle, deren aus gewaltigen Blöcken gefügte Reste noch heute sichtbar sind, gehörten ursprünglich den mächtigen Grafen Guidi da Romena, dann bald den Tarlati von Arezzo, bald der Komune Perugia. Der ewigen Kriegswirren und der Unsicherheit von Leben und Eigentum überdrüssig, erbaten und erhielten die Capresanen im Jahre 1384 (22.—30. April) die Aufnahme in den florentinischen Untertanenverband. Wenige Monate danach (30. Oktober) gelangte Arezzo durch Kauf in den Besitz der Florentiner. So konnte es nicht ausbleiben, daß auch Chiusi, das immer zum Territorium Arezzo gerechnet wurde, an Florenz fiel (1385, Indict. 8. 22. Juni ff.). Die Republik regirte diese an Naturschönheiten so

reichen, doch dünn bevölkerten Bergdistrikte seit dem Jahre 1386 durch Podestà. Laut Beschluß der Komune vom 21./22. Dezember 1428 wurden alsdann Caprese und Chiusi zu einem Potestariate vereinigt, dessen Inhaber abwechselnd sechs Monate in dem einen oder dem anderen Orte mit ihrem Personale zu weilen hatten. Auch Leonardo, Michelagniolos Großvater, war vom 31. März bis 30. September 1454 Podestà von beiden Bezirken gewesen. Über Ludovicos Verwaltung und Rechtsprechung ist nichts Näheres bekannt. Sie wird nicht besser und nicht schlechter wie die seiner Vorgänger, vielleicht aber pedantischer und kleinlicher gewesen und still, ohne besondere Vorfälle verlaufen sein.[1])

Zwei Tage nach der Geburt wurde der Knabe in der Taufkirche des Ortes getauft. Dies wie die Namen der Pathen erfahren wir aus den Familienaufzeichnungen, die Ludovico nach heimischer Sitte führte. Aus ihnen stammt vielleicht auch das Horoskop, welches Condivi als ein infolge der günstigen Stellung Jupiters zu Merkur und Venus für die Zukunft und Bestimmung des Neugeborenen besonders bedeutsames zu würdigen nicht verfehlt.[2])

Etwa drei Wochen (25 Tage) nach der Geburt Michelagniolos war Ludovicos Amtsperiode abgelaufen. Die Familie wohnte in den nächsten Jahren nach der Rückkehr teils in Florenz zur Miete, teils in Settignano, wo seit einigen Generationen die Buonarroti Simoni ein bescheidenes Gut besaßen. Das Örtchen liegt an den Abhängen jenes Höhenzuges, auf dem das Etruskernest Fiesole thront, cirka fünf Kilometer (drei Miglien) nordöstlich von Florenz, und ist wegen seines vorzüglichen Steinmateriales, der Pietra Serena, berühmt, das hier gebrochen wird und überall in Florenz an Monumenten verwendet erscheint. Wie an den blauen Seen Oberitaliens von Como und Lugano oder in den Bergen Carraras, so war hier seit alters eine Steinmetzenbevölkerung ansässig, meist Handwerker und

---

[1]) Einen Brief der Signorie von Florenz an „Ludouico potesta di Chiusi e Caprese“ vom 30. Januar 1475 (st. c.) bewahrt das Archivio Buonarroti (cod. 23, Nr. 76).

[2]) Auch dies war, namentlich in Humanistenkreisen verbreitet. Marsilio Ficino sandte z. B. am 29. August 1489 an Preninger auf dessen Bitte sein Horoskop (Epist. lib. IX, 19).

Arbeiter, die in die nahe Großstadt zogen und um Tagelohn dienten; aber auch so mancher bedeutende Künstler von Florenz rühmte sich seiner Herkunft aus Settignano. Der Tochter eines Steinmetzen, die auch wieder an einen solchen verheiratet war, wurde das Kind, wie das so meist üblich war, zunächst in Pflege gegeben, und Michelagniolo pflegte wohl noch nach Jahren darauf hinzuweisen, wie er gleichsam mit der Ammenmilch die Liebe zur Skulptur eingesogen habe.

Als die Verhältnisse es zuließen, kehrte der Knabe nach Florenz ins Vaterhaus zurück. Dieses lag damals in der via de' Bentaccordi — heute eine enge und schmutzige Gasse, deren gewundene Gestalt (wie überhaupt die angrenzenden Straßenzüge) an das Amphitheater erinnert, das in den Zeiten des kaiserlichen Roms hier stand und bis zur nahen Piazza von Sta. Croce reichte — im ehemaligen Kirchspiele Sankt Apollinare und gehörte einem Schwager Ludovicos, dem Färber Filippo di Tommaso di Narduccio.[1]) Das Eckhaus dieser via de' Bentaccordi und der via dell' Anguillara (Nr. 7) wird heute durch eine Marmortafel als das bezeichnet, in dem Michelagniolo einige Jahre seiner Kindheit verlebt haben soll. Allein es ist fraglich, ob es gerade hier, und nicht vielmehr näher zur Piazza de' Peruzzi hin, an der via Borgognona zu suchen ist.

Über Michelagniolos Jugend und erste Anfänge, über die Bildungselemente, welche bei seiner Erziehung wirksam gewesen waren, besteht nur unzulängliche Kunde. Kaum will es gelingen, den Fäden nachzuspüren, die diese anscheinend so selbständige Persönlichkeit mit der Vergangenheit und mit seiner Umgebung verknüpfen. Condivi geht über diese Periode in der Lebensgeschichte seines Helden schnell hinweg. In den betreffenden Kapiteln der Biographie herrscht ein Märchenton, vielleicht nicht unbeabsichtigt von Michelagniolo, der sich in künstlerischer Beziehung gern als Selfmademan

[1]) Denunzia de' beni von 1480/81 ed. Frey, Jahrbuch f. Kgl. Preuß. Kunstsamml. VI, p. 194. (Vergl. QF. IV. 6.)

hinzustellen liebte. Womit nicht gesagt sein soll, daß diese Erzählung durchweg unrichtig sei; aber sie ist lückenhaft und nebulos und erweckt irrige Vorstellungen über den Werdegang des Meisters. Und fabulos ist gleich, was Condivi über die Herkunft und den Namen Michelagniolos wie der Seinen zu berichten weiß.

Die Buonarroti leiteten sich nämlich von den Grafen von Canossa ab, von den Herren jenes Felsenschlosses, das einst durch die Kirchenbuße eines deutschen Königs weltberühmt geworden war. Aus der Ehe des Grafen Bonifazio von Canossa mit Beatrice, der Schwester Kaiser Heinrichs II., stammte die Großgräfin Mathilde, die standhafte Freundin Gregors VII., die in der Arnostadt in besonders gutem Andenken stand: Führte man doch die Anfänge komunaler Freiheit und Selbständigkeit auf diese Fürstin zurück, der Florenz auch stets in Dankbarkeit und Treue, allen Widersachern zum Trotz, ergeben gewesen war, und mit der Dante das Symbol der Vita Attiva, die Lea, identifizirt hat.[1]) Ein Sproß dieser vornehmen Familie, Graf Simone, sei im Jahre 1250 Podestà von Florenz und nach Ablauf seines Amtsjahres Bürger daselbst geworden. Ursprünglich Ghibelline, wie zumeist der hohe italiänische Adel, habe er sich nunmehr den in der Stadt herrschenden Guelfen angeschlossen, auch die Farben seines Wappenschildes: einen weißen Hund mit einem Knochen im Maule im roten Felde — das noch zu Michelagniolos Zeiten im Hofe des Bargello, in Marmor ausgehauen, zu sehen gewesen wäre — in einen goldenen Hund in blauem Felde verändert.

Dieser Simone Canossa sei der Stammvater der darum auch Buonarroti Simoni genannten Familie, sein Wappen das jenes Geschlechtes geworden. Aus Anerkennung für viele der Stadt geleistete Dienste habe die Signorie ihm fünf rote Lilien in einem Rechen und den Helmschmuck mit je einem goldenen und blauen Büffelhorne, Leo X. aber, als er in Florenz weilte, die mit drei goldenen Lilien verzierte blaue Kugel (palla) vom Wappen der Medici verliehen. Letzteres ist richtig. Leo X. hat in der Tat am 25. Dezember 1515, nach Schluß der feierlichen Pontifikalmesse in Santa Maria del Fiore,

[1]) Purgatorio XXVII, 97 f.

bei der Michelagniolos Bruder Buonarroto als Prior von Amts wegen zu fungiren hatte, den Buonarroti das Recht, die mediceische Kugel nebst dem Namenszuge des Papstes (L. X.) im eigenen Wappen zu führen erteilt, auch Ludovico Buonarroti mit seiner gesamten männlichen Deszendenz für alle Zeiten zu Conti del Sacro Palazzo Lateranense ernannt.[1])

In Simone Canossas Nachkommenschaft sei nun der Name Buonarroto fast in jeder Generation als Vorname gebräuchlich gewesen. Allmählich sei er wie der Vorname Simone auch als Gentilbezeichnung in Aufnahme gekommen, und so erkläre es sich, daß die Familie sich nicht mehr Canossa-Simoni, sondern Buonarroti-Simoni nenne.

Diese Erzählung trägt von vornherein den Stempel der Erfindung an sich, ist auch längst als solche erkannt worden. Wahrheit und Dichtung verknüpfen sich hier zu einem Gewebe, das nicht leicht zu entwirren ist. Jenes alte Feudalgeschlecht, das in einem Zweige noch heute in Verona blüht, führt allerdings im Wappenschilde den weißen Hund mit einem Halsbande und einem Knochen im Maule auf rotem Grunde. Allem Anscheine nach ist irgend einmal, in ziemlich plumper Weise, aus den Silben des Wortes Canossa — (can-osso, ossa) — dieses Emblem zustande gekommen. In den Akten der Florentiner Podestarie erscheint es in der Gestalt mehrfach gemalt; im Hofe des Palazzo Pretorio auch als Relief: An der Eingangswand, etwas seitlich von der großen Freitreppe, die in den ersten Stock führt, doch in beträchtlicher Höhe, finden sich nebeneinander drei Wappenschilde mit Helmzier, teilweise mit Inschrift, in verblaßten Farben, deren mittlerer der der Grafen Canossa ist. Ihre gotische Umrahmung, die seit Giotto und Andrea Pisano häufigst an Florentiner Monumenten begegnet, sowie der Stil des Ganzen verweisen sie in die zweite Hälfte des Trecento. Daneben gibt es noch ein anderes Wappen der Canossa: drei schwarze Balken in der Schräge auf Gold, darüber ein vierzinkiger Rechen mit drei goldenen Lilien auf blauem Grunde, — das nach der Familienüberlieferung einem Grafen Wilhelm auf einem Turnire des Jahres 1280 verliehen wurde; doch ist das zuerst ge-

---

[1]) Frey, Briefe, p. 27.

nannte das eigentliche und ältere, noch heute geführte Wappen. Das Wappen der Buonarroti-Simoni zeigt aber, außer den schon erwähnten Emblemen Leos X., zwei goldene, schräge Balken in blauem Felde. Der vierzinkige Rechen mit den drei goldenen Lilien, eine in Florenz seit der Signorie der Anjous gerade in Bürgerkreisen verbreitete Wappenzier, ist wohl erst im Jahre 1392, als Buonarroto di Simone einer der Capitani der Parte Guelfa war, hinzugekommen.

Richtig ferner ist, daß Grafen von Canossa im Laufe der Zeit zu hohen Beamtungen nach Florenz berufen worden sind. So war Graf Rolandino Capitano del Popolo im Jahre 1283 (vom 1. Mai an), Graf Guido Podestà von Florenz a. 1382 vom 10. April an auf sechs Monate; und diesem letzten, von dem noch Akten und Erkenntnisse im Florentiner Staatsarchive vorhanden sind, gehört zweifelsohne jener steinerne Wappenschild im Hofe des Bargello an, den Michelagniolo kannte und als Geschlechtswappen reklamirte. Auch ein Graf Simone di Canossa läßt sich nachweisen: Er lebte im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, diente der Republik Venedig und nahm in Verona ständigen Wohnsitz. Im Jahre 1432 belehnte ihn Kaiser Sigismund aufs neue mit Canossa. Aber ums Jahr 1250 existirte ein Graf Simone di Canossa nicht, und erst recht nicht als Podestà von Florenz. Damals, in jenem glorreichen Jahre, als die wohlhabende, in Zünften geordnete Gewerbe- und handeltreibende Bürgerschaft ihre geschlossene wirtschaftliche Organisation zum ersten Male militärisch und politisch gegen die Macht des einheimischen Geburtsadels zu verwerten sich entschloß, regirte in der Arnostadt der Podestà Raineri da Montemurlo, der dann am 13. November 1250 verunglückte.

Wann und unter welchen Umständen diese Sage aufgekommen ist, bleibt ungewiß. Vielleicht erst im Cinquecento, wo sie allerdings schon stadtbekannt war; möglicherweise durch Michelagniolo selbst infolge seiner Korrespondenz mit den Grafen von Canossa. Und fand sie auch nicht allgemeinen Glauben, ja nicht einmal innerhalb der Familie Buonarroti selbst, Schmeichler und solche, die irgend etwas von Michelagniolo erreichen wollten, benutzten und verbreiteten sie weiter. Antonio Billi enthält noch keine Andeutung

davon, wohl aber jener unbekannte Kompilator (Anonymus Magliabecchianus), der kurz vor Vasari schrieb; dann natürlich die späteren Biographen, Condivi an der Spitze. Michelagniolos Großneffe behandelte sie sehr skeptisch, was seinem Scharfsinne und seiner Wahrheitsliebe alle Ehre macht. Der gelehrte Senatore Graf Filippo Buonarroti, welcher unter anderem auch einen Stammbaum seines Geschlechtes zusammengestellt hat, ließ dagegen, in Anspielung auf diese Familientradition, über dem alten Schilde noch den Hund mit dem Knochen im Maule als Wappentier anbringen, dazu das Motto: „quae cadunt“.[1])

Zu einer Zeit, wo eine möglichst uralte Herkunft für die standesgemäße Existenz eines vornehmen Geschlechtes als unerläßlich galt, wo die kühnsten Stammbäume lustig emporschossen, erscheint es nicht weiter befremdlich, daß sich auch Michelagniolo um die Genealogie seines Hauses bemühte. Ein dunkles Gerücht von dem Zusammenhange der Buonarroti Simoni mit den Grafen von Canossa mochte bereits in seiner Familie umgehen. Die annähernde Ähnlichkeit des Buonarrotiwappens mit denen von Canossa aus den Jahren 1280, 1283 und 1382 verstärkte, zumal in so unkritischer Zeit, die Glaubwürdigkeit der Tradition. Da traf es sich günstig, daß ein Bekannter Michelagniolos, Giovanni da Reggio, also aus der nächsten Umgebung von Canossa, Beziehungen zu jenen Schloßherren unterhielt. Er war ein unbedeutender Maler, aber ein guter, etwas zu diensteifriger Geselle, von Herzen dem Meister zugetan und wohlgelitten im Kreise römischer Freunde, der sich etwa seit Giulios II. Tode in Rom um Michelagniolo zusammengefunden hatte, und welchem Giovanni Gellesi, Gherado und Francesco Perini, Benedetto Cambi, Leonardo Borgherini genannt il sellaio, Sebastiano del Piombo, um nur die vertrautesten zu nennen, angehörten.[2]) Diesen Mann scheint Michelagniolo als Vermittler

---

[1]) Manni sigilli XV, p. 41, 42.

[2]) Bona persona et homo da bene et che vi ama; a me pare non sia homo per manezar una cossa vostra, perche el crida un pocco troppo, et la natura l'a facto a quel modo — schreibt Sebastian del Piombo an Michelagniolo am 9. November 1520 über ihn (Mil. p. 22) — ein richtiges Urteil wohl, aber auch ein

benutzt zu haben. Wohl im Sommer des Jahres 1520 erhielt er den Auftrag, unter der Hand Nachforschungen in seiner Heimat anzustellen. Das Ergebnis war günstig. Die Grafen von Canossa erkannten ausdrücklich die Buonarroti Simoni als Geschlechtsvettern an, — ob aus voller Überzeugung oder aus Nebenabsichten, etwa weil es sie schmeichelte, daß der weltbekannte Meister, der mit Päpsten auf vertrautestem Fuße stand, sich zu ihnen rechnete, steht dahin. Genug, Graf Alessandro, wohl der Senior der Linie Canossa-Bianello, lud in einem verbindlichen Schreiben vom 8. Oktober 1520, zugleich im Namen seines Bruders des Grafen Albert, Michelagniolo „come parente", als Verwandten, ein, sie und das Schloß seiner Väter bei passender Gelegenheit zu besuchen. Das merkwürdige Dokument ist folgerichtig an den „parente Michelagniolo Buonarroto da Canossa" adressirt und schließt mit der angeblich dem Familienarchive der Grafen entnommenen, in Wahrheit aber unverbürgten Bemerkung, daß Herr Simon von Canossa einst Podestà von Florenz gewesen sei, doch ohne nähere Angabe der Zeit, die dann Michelagniolo oder die Genealogen seiner Umgebung auf das Jahr 1250 fixirt haben. Die Existenz jenes alten Canossawappens im Bargello, das dem Künstler wohlbekannt war, der Umstand ferner, daß der Name Simone auch bei den Buonarroti vertreten war, mochten die Richtigkeit der Mitteilung nur noch verstärken. Auf welche Wappenschilde Michelagniolo sich sonst noch bezog, ist nicht mehr nachzuweisen.

In Florenz wie in Rom machte die Sache Aufsehen, und weitere Anfragen ergingen. So mußte Giovanni da Reggio zu diesem Zwecke an seinen Bruder Bernardino nach Hause schreiben. Sebastiano del Piombo wünschte Michelagniolos Anwesenheit in Rom, um mit ihm gründlich auch darüber zu reden. Leonardo sellaio gab den allein praktischen Rat, vorerst einmal den Gouverneur von Reggio amtlich um Auskunft anzugehen. Allein es erfolgte, soweit wir wissen, nichts weiter; und auch der soeben angebahnte Verkehr mit denen

---

Zeugnis von Sebastians eifersüchtigem Charakter, der bei Michelagniolo allein die erste Rolle zu spielen strebte.

von Canossa geriet ins Stocken, wohl weil Michelagniolo und Giovanni da Reggio auseinander kamen. Wir erfahren nur, daß der Künstler nach Jahren (nach 1534) in Rom den Besuch seines gräflichen „Vetters“ erhielt und das Schreiben von 1520 als ein wertvolles Dokument den Seinen zu treuer Obhut empfahl.[1])

War aber auch ein spezieller Nachweis der Verwandtschaft, wie der Meister wohl gern gesehen hätte, nicht zu beschaffen, weder damals noch später, auch nicht durch mündliche Mitteilungen des Vermittlers,[2]) die förmliche Anerkennung des Familienzusammenhanges durch den Grafen von Canossa genügte ihm durchaus. Vielleicht daß er auch im Geheimen fürchtete, ein allzu scharfes Eindringen in Einzelheiten möchte dem schönen Traume hochfürstlicher Abstammung ein unwillkommenes Ende bereiten. Denn Michelagniolo glaubte fest daran; und das interessirt schließlich an der ganzen Geschichte allein. Er, der eingefleischte Republikaner, der persönlich Ehren und Würden ausschlug, der an der Erhebung der Stadt Florenz gegen den mit den Medici verbündeten Kaiser eifrigsten Anteil gehabt hatte, bildete sich nicht wenig auf seine angebliche Abkunft von kaiserlichem Blute und von der Großgräfin Mathilde ein.[3]) Das ist dem Künstler nicht etwa als Schwäche auszulegen, ihm, der jeder leeren Prahlerei sich stets abhold gezeigt hat, sondern steht in vollem Einklange mit seinem Wesen. Sein ganzes Auftreten und seine Ansprüche, sein Verhältnis zur Kunst,

---

[1]) Brief Michelagniolos vom 6. Januar 1548 (st. com.) Mil. p. 216. Daß Michelagniolo je daran gedacht hätte, das Kastell von Canossa käuflich an sich zu bringen, ist eine unbegründete Vermutung Thodes (I. p. 116). Denn abgesehen davon, daß die Vermögensumstände derer von Canossa keineswegs ungünstige waren, hätte eine derartige Erwerbung fern von Florenz, zumal bei der bekannten Abneigung des Meisters, Kapitalien in Grundbesitz außerhalb Toscanas oder auch nur entfernter von Florenz anzulegen, keinen praktischen Wert gehabt. Daraus, daß sich Giovanni da Reggio nach dem erkundigte che è d'intrada (Frey p. 160), und aus Sebastians Witzen (les correspondents p. 20) ist dies nicht zu schließen.

[2]) che maestro Giovanni da Rego non a particularj. (Brief Sellaios vom 15. Dezember 1520. Frey p. 163.)

[3]) noi cictadini discesi di nobilissima stirpe, schreibt er am 4. Dezember 1546 (Mil. p. 197). Doch war ihm bekannt, daß seine Familie etwa seit 300 Jahren in Florenz erst ansässig war: — abbiano pagato trecento anni le gravezze a firenze (Mil. p. 436 ad ann. 1524).

zu den Seinen und zu seiner sonstigen Umgebung werden davon beeinflußt und auch verständlicher. Daher zum Teil die Würde und die vornehme Zurückhaltung, die Michelagniolo im persönlichen Verkehre, in der Auswahl seines Umganges, namentlich in späteren Jahren, beobachtete; daher sein starkes Selbstgefühl und die hohe Auffassung, die er von seinem Künstlerberufe hatte. Der ihm etwas ganz anderes bedeutete, als gemeinhin die Leute, selbst seine eigenen Verwandten noch, anzunehmen pflegten.[1]) War er nämlich in der Kunst unbestrittener Herrscher, so bildete seine uradlige Abstammung dazu die notwendige Ergänzung, ja gab erst den richtigen Aufschluß für diese Tatsache; ganz abgesehen davon, daß schon an und für sich ein freier Florentiner als Abkömmling der glorreichen Römer allen Machthabern der Welt gegenüber sich ebenbürtig und wie ein König dünkte. Und endlich, neben dieser hohen Selbsteinschätzung, neben dem von Jugend auf eingeimpften und nicht unberechtigten Bürgerstolze, erklärt sich daher auch Michelagniolos Verhalten zu seiner Familie. Ließ sich in der Tat der Ursprung seines Geschlechtes bis in die höchsten Regionen und bis in die aschgraue Vorzeit zurückführen, so sollten die Seinen auch unter ihresgleichen die Stellung äußerlich einnehmen, die ihnen gebührte. Und was er anfangs für sie tat, um der wirklichen Not zu steuern, wurde ihm allmählich zu einem Bedürfnisse, zu einer Gepflogenheit, der er nicht entsagen mochte, auch als die ökonomische Lage zu Hause sich von Grund aus gebessert hatte. Alles, was er erwarb, sollte am letzten Ende den Verwandten in Florenz zugute kommen, die er reich und unabhängig gemacht hatte, während er die eigenen Ansprüche und Bedürfnisse auf ein derartig bescheidenes Maß beschränkte, daß er in den Ruf des Geizhalses kam.[2]) Von diesem Gesichtspunkte aus hörte er nicht auf, den Grundbesitz in der Heimat zu vergrößern und abzurunden, denn er verbürge ein gesichertes Einkommen und eine sorgenlose Existenz in höherem

---

[1]) Am 2. Mai 1548 verbittet er sich die Anrede pittore, da er nie eine Werkstatt gehalten habe (Mil. p. 225).

[2]) Giovio ed. Frey p. 403, 25; Condivi cap. 57.

Maße als der Handel mit seinen schwankenden Konjunkturen. Und dann wieder, in anderer Stimmung und mit jener glücklichen Inkonsequenz, die einer großen, temperamentvollen Persönlichkeit eigen zu sein pflegt, beklagt er, daß seine Brüder so wenig seine Absichten verständen, und weist eine erhebliche Summe Geldes zum Ankaufe eines Palastes in Florenz an, denn ein solcher verleihe dem Geschlechte erst Glanz; und Siegismund, sein Bruder, solle darin wohnen und die Familie würdig repräsentiren, damit es hier nicht heiße, der Bruder eines Michelagniolo laufe wie ein Bauer hinter den Ochsen her.[1])

Mochte aber Michelagniolo über seine Abstammung denken wie er wollte, in Wirklichkeit zählten die Buonarroti Simoni keineswegs zu den alteingesessenen, vornehmen oder zu reichen Stadtgeschlechtern. Wie so manche Florentiner Familie und wie auch ihre Tradition annimmt, mögen sie ursprünglich zugewandert sein. Doch waren sie schon geraume Zeit vor jenem sagenhaften messer Simone da Canossa in Florenz ansässig und von gut bürgerlicher Herkunft.[2]) Sie gehörten dem popolo an, der seit der Mitte des 13. Jahrhunderts den alten Geburtsadel mit Erfolg aus dem Stadtregimente verdrängte. Meist Kaufleute, kleine Bankiers, Inhaber von Wechselstuben, die nicht entfernt die Bedeutung der großen und berühmten Bankfirmen von Florenz zu erreichen vermochten, begegnen sie in den verschiedensten Stellungen und Beamtungen, in denen sich die Opferwilligkeit dieser Bürgerschaft, ihre begeisterte Hingabe an das Gemeinwohl, ihre staatsmännische Klugheit und unermüdliche Tatkraft in so bewundernswertem Maße zu betätigen pflegten. Selbst in der höchsten Behörde der Stadt, im Priorenkollegium, saßen wiederholt mehrere von ihnen.[3])

Die Vermögensverhältnisse des Geschlechtes waren aber nicht glänzende. Der relative Wohlstand, der in der zweiten Hälfte des

---

[1]) mi son sempre ingegniato di risucitar la casa nostra, ma non o avuto frategli daccio. — Gismondo torni abitare in firenze, accio che con tanta mia uergognia non si dica piu qua, che io o un fratello che a sectigniano ua dictro a buoi.

[2]) QF. IV. 3. 4.

[3]) QF. IV. 5.

Trecento zu Lebzeiten des gleicherweise in Staats- wie in Handelsgeschäften erfahrenen Buonarrota (1355—1405(06) bestanden zu haben scheint, ging bald dahin. Schon Leonardo, Michelagniolos Großvater, hatte mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Der Onkel Francesco und sein jüngerer Bruder Ludovico waren geradezu arm zu nennen. Der erstere, der Senior des Geschlechtes, besaß eine Wechselstube.[1]) Mochte er nun aber ein schlechter Geschäftsmann gewesen oder in seinen Unternehmungen vom Glück nicht sonderlich begünstigt worden sein, Ludovico verzichtete mit seinen Söhnen beim Tode des Bruders (18. Juni 1508) auf dessen Nachlaß. Auch die Auszahlung der Mitgift an die verwitwete Schwägerin Cassandra di Cosimo Bartoli war mit Hindernissen verknüpft und führte im Frühjahre 1509 zu einem Prozesse.[2]) Ludovico hatte Zeit seines Lebens überhaupt keine rechte Beschäftigung, von den wenigen Fällen abgesehen, wo er, meist auf kurze Zeit und nicht immer rühmlich, im Dienste der Komune tätig war. So sah sich Michelagniolo frühzeitig auf eigene Füße gestellt und gezwungen, mit Aufbietung aller Energie nicht nur sich selbst, sondern meist auch noch den Seinen die Wege zu bahnen. Unter seinen Dichtungen[3]) befindet sich ein Fragment aus später Zeit: Vom Felsengebirge stürzt ein Strom herab. In Klippen und Geröll verstrickt, muß er sich mühsam ein Bett graben — contra 'l mie voglia — ein prachtvolles Gleichnis von Dantischer Wucht und Anschaulichkeit, geformt wohl im Rückblick auf die eigene Vergangenheit, die ihm arm an Freuden und Liebe, dagegen um so reicher an Enttäuschungen, an Widerwärtigkeiten und Kämpfen erscheinen mochte.

Francesco und Ludovico hatten zu gleicher Zeit geheiratet und führten mit ihrer Mutter Alessandra und mit ihren Frauen, wie das so üblich war, einen gemeinsamen Haushalt. In öffentlichen Akten, z. B. in den Steuerveranlagungen, treten sie stets vereint

---

[1]) Denunzia de' beni ed. Frey p. 194 u. QF. IV. 6. ad ann. 1457 f.

[2]) Frey, Studien zu Michelagniolo I. Reg. 30. 45.

[3]) Nr. 25 (ed. Frey).

auf. Sie bewohnen dieselben Mietswohnungen in der Stadt und lassen für gemeinschaftliche Rechnung das seit 1345 im Mannesstamme der Buonarroti Simoni vererbende Gütchen in Settignano[1]) bewirtschaften, dessen Erträge nicht immer zu ihrer aller Unterhalt ausreichten, bei dem Kindersegen, der sich in Ludovicos Familie mit der Zeit einstellte, und bei den mannigfachen Verpflichtungen, die die Brüder, namentlich den verheirateten Schwestern gegenüber, zu erfüllen hatten. Francesco wird bei allen Angelegenheiten von Ludovico zu Rate gezogen, im Hause, bei der Erziehung seiner Neffen; und Michelagniolo berichtet, wie handgreiflich und empfindlich sich zuweilen die Meinung seines Onkels, z. B. bei der Wahl seines Berufes, geltend machte.

Beide Brüder waren zweimal verheiratet. Ihre ersten Frauen hatten sie zu gleicher Zeit und fast unmittelbar nach dem Tode Micheles (6./8. Dezember 1471), der sie in den selbständigen Genuß des Familienbesitzes brachte, heimgeführt. Während aber beide Ehen Francescos, soweit wir wissen, kinderlos geblieben waren, konnte sich Ludovico Vater von sechs Söhnen nennen. Davon schenkte ihm Monna Francesca, die am 16. Januar 1472 (st. c.) im Alter von etwa 17. Jahren seine Gattin geworden war, fünf: Leonardo, der älteste, geboren am 16. November 1473, ein kränkliches Kind; trat am 4. Juli 1491 zu Pisa in den Dominikanerorden und war aller Wahrscheinlichkeit nach etwa Mitte April des Jahres 1510 tot.[2]) Michelagniolo, ihr zweiter Sohn, ebenfalls in der Jugend von schwächlicher Konstitution, wurde nach dem Eintritte seines Bruders in den geistlichen Stand in der Familie als Erstgeborener betrachtet. Dann folgte am 26. Mai 1477 Buonarroto, Michelagniolos Lieblingsbruder, der, ein Kaufmann und Bankier, bereits am 2. Juli 1528 an der Pest starb; und Michelagniolo sorgte in der hochherzigsten Weise für dessen Kinder, namentlich für den Neffen Leonardo, der als einziger männlicher Sproß das Geschlecht zu des Onkels großer

---

[1]) Taddea, die Tochter Filippos Bagnesi († 1376), seit 1345 mit Simone di Buonarrota († 14. Juni 1373) verheiratet, scheint es ihrem Gatten als Mitgift eingebracht zu haben. (Gori p. 82; Stammbaum Nr. 17, QF. IV. 4.)

[2]) QF. IV. 3. 4.

Genugtuung nachmals erfolgreich fortsetzte. Giovansimone (geboren am 11. März 1479 st. c.) und Gismondo (geboren am 22. Januar 1481 st. c.) endlich schieden unverheiratet aus einem bewegten, doch tatenlosen Leben, dessen Kosten häufig genug der berühmte Bruder zu bestreiten hatte, am 9. Januar 1548 (st. c.) bezüglich am 13. November 1555 ab.

Im Jahre 1481 starb Michelagniolos Mutter und wurde am 6. Dezember in der Familiengruft zu Sta Croce beigesetzt. Vier Jahre später, 1485, heiratete Ludovico Monna Lucrezia di Antonio di Sandro Ubaldini da Gagliano, die er nach zwölfjähriger Ehe am 9. Juli 1497 wieder verlor. Seitdem blieb er bis zu seinem Tode, im Juni des Jahres 1534, Witwer. Nun begegnet noch ein sechster Sohn Ludovicos, Matteo mit Namen, dessen Existenz unbezweifelbar ist, wenn sich auch außer einem Briefe sonst nichts weiter von ihm erhalten zu haben scheint. Aus diesem Schreiben, das am 7. Juli 1520 aus Rom an Michelagniolo in Florenz gerichtet ist und allerlei geschäftliche Mitteilungen enthält, geht hervor, daß Matteo mit einer Caterina verheiratet und vor kurzem, im Juni dieses Jahres, Vater einer Tochter geworden war, die aber bereits nach drei Tagen starb. Möglicherweise ist dieser Matteo ein Sohn Ludovicos von der Lucrezia, mithin Michelagniolos Stiefbruder gewesen.[1])

Unter gedrückten Verhältnissen floß Michelagniolos Jugend dahin. Im elterlichen Hause herrschte kein glückliches Familienleben. Die sonnige Heiterkeit und Anmut, welche wie ein unvergängliches Erbteil aus dem Vaterhause, Raffaels ganze Existenz und Kunst verklären, besaßen hier so wenig Heimatsrecht wie die eifrige Pflege vielseitiger geistiger Interessen bei ungebundenster Freiheit, deren ein Leonardo da Vinci zur vollen Entfaltung seines Genius bedurfte. Aber auch an jenem würdevollen Ernste, an der auf Erfahrung und Charakterstärke beruhenden Sicherheit und Selbständigkeit der Lebensführung, an dem Takte, der Sorgfalt und planvollen Strenge in der Beaufsichtigung und Erziehung der Hausgenossen,

---

[1]) QF. IV. 3.

die wir uns speziell in Florentiner Bürgerhäusern des Quattrocento als herkömmlich vorzustellen lieben, mangelte es. In rauheren Formen vollzog sich hier der Verkehr. Verschlossener und kälter waren die Herzen gegeneinander, egoistischer und kleinlicher die Gesinnung. Mißgunst, Neid und allerlei Klatschereien angesichts der Erfolge und der Unabhängigkeit Michelagniolos wie der Unselbständigkeit und Unproduktivität der übrigen Angehörigen stellten sich ein und störten häufig genug den häuslichen Frieden. Niemand war da, dem Michelagniolo sein Herz in liebevoller Hingabe hätte öffnen, bei dem er Verständnis und Förderung hätte finden können für das, was wie ein unauslöschliches Feuer in ihm brannte und auf Befreiung drang. So zahlreiche Briefe Michelagniolo mit den Seinen gewechselt hat, sie bieten nur selten einen intimeren Einblick in seine Innenwelt. Meist von geschäftlichen oder häuslichen, ja von äußerlichen und gleichgültigen Dingen ist in ihnen, oft bis zum Überdrusse, die Rede.[1]) Wohl hegte Michelagniolo für Buonarroto innigste Zuneigung; aber eine wirkliche Seelengemeinschaft ließ weder die gewohnte Verschlossenheit des Künstlers noch die grundehrliche, aber prosaische und beschränkte Natur des Bruders zu.

Bei genialen Männern pflegt man nach dem Wesen und Einflusse der Mutter zu forschen. Im zarten Alter von sechs Jahren hatte Michelagniolo die seine verloren. Möglich, daß sie bei längerer Lebensdauer die Gegensätze und Mißklänge in diesem Hause auszugleichen, des Sohnes Schroffheit zu mildern und sein Vertrauen zu gewinnen verstanden hätte. Doch ist kein Zug überliefert, der auf die Eigenart dieser Frau einen Schluß zuließe. Das liegt zumeist an der Abgeschlossenheit des italiänischen Familienlebens von damals, in dem die Stellung der Frau zwar eine durchaus geachtete und dem Manne in gewissem Sinne auch ebenbürtige war, für die Öffentlichkeit aber nicht weiter in Betracht kam. Immerhin, Michelagniolo gedachte noch im späten Alter[2]) mit der ihm eigenen Pietät

---

[1]) Man vergleiche z. B. die umfangreiche und ermüdende Korrespondenz in betreff der Heirat des Neffen Leonardo.

[2]) Milanesi p. 298 ad ann. 1554.

der toten Mutter, deren Züge er kaum gegenwärtig gehabt haben wird, und wünschte, daß ihre Name in der Familie fortlebte. Ebensowenig wird die Stiefmutter erwähnt. Briefe an diese Frau von Ludovico oder von ihren Stiefsöhnen existiren nicht; also ist auch nichts über ihr Verhältnis zu Michelagniolo bekannt. Was darüber sonst wohl zu lesen ist, gehört ins Reich der Fabel. Aus dem Umstande, daß dieser bei ihrem Tode nicht zugegen war, ist er nicht der Herzlosigkeit zu zeihen, oder gar zu schließen, daß Feindschaft zwischen beiden herrschte.

Der Onkel Francesco und der Vater waren seelengute Leute, doch von philiströser Bornirtheit und Schwerfälligkeit. Ludovico erwies sich zur Leitung seines Hauses, zur Erziehung seiner zahlreichen und so verschieden gearteten Nachkommenschaft wenig geeignet. Von beschränktem Horizonte, — santi oder antichi costumi nannte man dies in seiner Familie[1]) — war sein Interesse von den kleinlichen Sorgen des Tages in Anspruch genommen. Launisch, anspruchsvoll und auch starrköpfig, neugierig, schwatzhaft und zerfahren, dabei (wie Michelagniolo) von hitzigem und aufbrausendem Temperamente, argwöhnisch im Gefühle seiner Schwäche und doch wieder von Augenblickseindrücken leicht bestimmbar, besaß er keine rechte Autorität, vornehmlich über Giovansimone und Gismondo, die meist sich selbst überlassen, ohne Neigung zu einem Berufe und ohne Pflichtgefühl, aus der Tasche Michelagniolos zu leben beanspruchten. Wie der ältere Bruder Leonardo ging Michelagniolo früh seine eigenen Wege, und nur widerwillig, mehr aus Scheu vor seinem leidenschaftlichen Charakter ließ man dies zu. Ludovico lernte sich eigentlich Zeit seines Lebens nicht darin finden, daß sein Sohn gegen seinen Willen ein Künstler geworden war. Ahnenstolz wie er war, ging sein Sinnen und Trachten darauf aus, den wirklichen oder eingebildeten alten Glanz des Hauses wieder aufzufrischen, den eigenen Besitz zu mehren, daß er die Möglichkeit bot, in bequemem Wechsel zwischen den Annehmlichkeiten des Landlebens und der gelegentlichen Teilnahme an öffentlichen An-

---

[1]) QF. IV. 3. Brief Bisnipotes.

gelegenheiten in der Stadt, ein „standesgemäßes“ Dasein zu führen, ohne Arbeit, ohne Anstrengungen, ohne Gedanken. „Ich habe nie in meinem Leben ein Gewerbe betrieben, sondern mich stets mit dem geringen Einkommen aus den paar Besitzungen begnügt, die mir von meinen Vorfahren hinterlassen worden sind; und mein Bemühen geht einzig darauf aus, diese nicht nur zu behaupten, sondern, soviel ich vermag, zu vermehren“ — lautete die ebenso stolze wie bornirte Antwort Ludovicos auf Lorenzos il Magnifico Frage nach seinem Berufe. Und da der Vater wie die Brüder, unfähig, aus eigener Kraft ihre Ansprüche mit den Mitteln, über die sie tatsächlich verfügten, in Einklang zu bringen, Michelagniolo ständig zur Last fielen, in einer Art von naivem Familienkomunismus das, was jener durch eisernen Fleiß erwarb, in ihrem Interesse auszubeuten kein Bedenken trugen, so ergaben sich Zustände, die hart auf das Gemüt des Künstlers drückten und in ihm das Gefühl des Glückes und der Zufriedenheit nicht aufkommen ließen. Früh trat bei Michelagniolo der Hang zur Einsamkeit und zur Melancholie hervor. Von Kind auf war er gezwungen, das was seine Seele bewegte, so viel als möglich, selbst vor den nächsten Angehörigen zu verschließen. Wenn daher Michelagniolo als heftig, im Jachzorne auffahrend geschildert wird, sich in der Hitze der Leidenschaft zu Worten und Taten hatte hinreißen lassen, die er selbst nur zu bald wieder bereute; wenn er als ein schwer zu behandelnder Mann erscheint, dessen Trotz, Eigensinn, geniale Gewaltsamkeit — „Terribilità“ nannten es die Zeitgenossen — sogar den Päpsten Furcht einjage,[1]) dem man wohl Haß, Neid, Ehrfurcht und scheue Bewunderung, nicht aber herzliche Zuneigung entgegentrug; wenn er sich unverträglich und argwöhnisch im Verkehre selbst mit den besten Freunden erweist, seinen Gegnern und

---

[1]) „facte paura a ognuno insino a papi,“ schreibt Sebastian del Piombo an Michelagniolo am 27. Oktober 1520; später am 5. April 1532: . . pensate, che non hauete altri che ui facia guera se non uuj medesmo; oder endlich am 29. April 1531: . . uorria che non (*s*)degnassi cussi a ogni minima cossa, . . . ma io mi dispero, che non ve conoscete, e che non ue rodete da uuj medesmo . . . (wie die Zornmütigen in Dantes Hölle). Die Stellen sind zu vermehren (vergl. les correspondants de Michelange p. 20, 44, 92.)

Nebenbuhlern oder denen, die er dafür hielt, mit Verachtung, Hohn und Spott, mit Grobheit und bissigem Sarkasmus begegnete;[1]) wenn er als geizig, als Narr, Sonderling und Menschenfeind verschrieen wird, — so sind diese und ähnliche von den Zeitgenossen bereits betonten Züge weder als die spezifischen Merkmale einer von Grund aus perversen Charakteranlage noch als Symptome eines gestörten Nervensystemes anzusehen, vielmehr als Äußerungen einer durchaus normalen, aber temperamentvollen Persönlichkeit, die sich unter dem Obwalten allgemeiner ungünstiger Umstände, Erlebnisse und Erfahrungen hat entwickeln müssen, die früh gelernt hat, alle zarteren Regungen, ihr inneres Leben vor jedem rauhen Eingriffe zu hüten, der Außenwelt aber mit Härte und Schroffheit entgegenzutreten.

Und doch, niemand litt darunter mehr wie Michelagniolo selbst, er, dem anderen in fast kindlichem Vertrauen sich mitzuteilen, nur zu sehr Bedürfnis war. Ergreifend tönt aus seinen Liedern in zahlreichen Variationen die Klage, von allen, selbst den Liebsten, unverstanden zu sein, verkannt, einsam und ruhelos wandern zu müssen mit ungestillter und unstillbarer Sehnsucht in der Brust, verzichten zu müssen auf Glück und Liebe. Alle Kreatur sei zur Freude geschaffen, nur er zum Schmerze und Elend. Da sei es höchstes Glück, ruft er einmal in einem Momente besonders pessimistischer Stimmung aus, überhaupt nie geboren zu werden.[2])

Trotz aller Widersprüche im Wesen und Handeln, war Michelagniolo ein edler Mensch, mit einem unerschöpflichen Schatze von Herzensgüte begabt, von großer Weichheit und Innigkeit des Gemütes, eine gerade und einfache Natur, der Lüge und Intrige abhold, von leidenschaftlicher Hingabe an alles Schöne und Gute.

---

[1]) Seine scharfe Zunge, ein Erbteil fast aller Florentiner, war besonders gefürchtet: — il Buonarroti aveva per usanza di uccellare tutti quelli che disegnavano (Benvenuto Cellini Vita cap. XIII). — Über seine Unnahbarkeit und sein Mißtrauen vergl. QF. XIX. 2. Dok. VI f.

[2]) Rime XXII:
Ogni altro per piaciere, e io per doglia,
Prostrato in terra, mi lamento e piangho — (ähnlich Leopardi).

Er war bescheiden und zartfühlend, beständig in der Freundschaft, von ausharrender Treue und Opferwilligkeit; dabei zu Entsagungen bereit, wenn es das Wohl geliebter Personen betraf. Mochten die Seinen sich noch so lieblos und undankbar gegen ihn benehmen, mit dem, was er erworben, leichtsinnig wirtschaften; mochte er sich von ihnen öffentlich verlästert glauben, verkannt da, wo er's am treuesten gemeint, überall tritt er für sie ein und wird für sie zu sorgen nicht müde. Alle wenden sich an ihn als an ihren Berater und Freund, ihre Zuflucht in großen Dingen wie in tausend Kleinigkeiten. Selbst liebevollen Zuspruches bedürftig, hat er Worte der Ermahnung, des Trostes, der Ermunterung und Teilnahme und eine nie versagende Hand für alle vom Vater herab bis auf die langjährigen Diener und Hausgenossen, die er beim Tode Ludovicos oder bei dem seines Dieners Urbino nicht vergessen zu wollen verspricht.

Mit welcher Zärtlichkeit gedenkt er des toten Bruders Buonarroto! Mit wie rührender Pietät und Treue hängt er an dem Vater, der ihm mit seinen ewigen Querelen und Befürchtungen, Launen und Ansprüchen häufig genug das Gleichmaß der Seele gestört hatte! Kein schöneres Denkmal hat er jenem wie sich selbst setzen können als in der Elegie auf Ludovicos Tod, der neunzig Jahre alt, etwa im Juni 1534 das Zeitliche segnete:

Ma chi è quel che morto non piangiesse
Suo caro padre, ch'a ueder non mai
Quel che uedea infinite uolte o spesse?

Nostri intensi dolori e nostri guai
Son, come piu e men ciascun gli sente:
Quant' in me posſon, tu, Signor, tel sai. etc.

„Doch welcher Sohn beweinte nicht den Tod
Des lieben Vaters? Niemals sieht er wieder
Ihn, den unzählig oft er hat gesehn!

Die Schmerzen unsres Herzens, unsre Klagen
Sind, wie sie jeder fühlt, bald stark, bald schwach:
Wie sehr sie mich erschüttern, Herr, Du weißt es.“ [1])

Nach dem Willen Ludovicos sollte Michelagniolo eine gelehrte Erziehung erhalten und Jurist werden. Allein dies war wenig nach dem Sinne des Knaben, dessen Trieb zur Kunst sich frühzeitig offenbarte und ihn nicht lange auf der Schulbank aushalten ließ. Michelagniolo deutet selbst an, daß er nicht viel beim guten Meister Francesco aus Urbino profitirt habe, der damals in Florenz eine öffentliche Schule hielt. [2]) Dafür trieb er sich lieber in der Gesellschaft angehender Künstler, in den mit Kunstwerken aller Art vollgepfropften Kirchen sowie in den Malstuben der Stadt herum, benutzte jede Gelegenheit sich im Zeichnen zu üben; und die Hefte sowie die Wände und Tische von Schule und Haus mögen häufig genug Proben seines Kunsteifers aufgewiesen haben. Erhalten ist davon, wie natürlich, nichts mehr. Auch die Zeichnung einer heiligen Katharina, die noch Pietro Aretino vor sich hatte und ausdrücklich als Arbeit des Knaben Michelagniolo bezeichnet, läßt sich heute nicht weiter nachweisen. Sie soll mit dem Schwarzstifte angefertigt gewesen sein, und Aretino rühmt emphatisch die äußerst feine und genaue Ausführung des Ohres der Heiligen, die alle Welt in Venedig in Erstaunen versetzt habe. [3])

Michelagniolo hatte mit Francesco Granacci, einem liebenswürdigen und talentvollen Knaben, der etwas über zwei Jahre jünger wie er, bereits Lehrling des Malers Domenico Ghirlandajo war, Freundschaft geschlossen, ein Verhältnis, das in der Folgezeit dauerhafter gewesen

---

[1]) Eine adäquate Übertragung dieses ergreifenden Gefühlsausbruches ist schwer, wenn nicht unmöglich. Grimm gibt eine zu freie Nachdichtung; ebensowenig gefallen mir die Reime von Sophie Hasenklever, von Thode und Robert-tornow. In meiner Übersetzung der Briefe Michelagniolos (Berlin 1907, p. 295f.) habe auch ich dieses Capitolo zu verdeutschen mich bemüht, glaube aber der Wucht dieser Empfindungen gegenüber ebenso zu versagen.

[2]) Condivi 5. 2., doch setzt der Biograph, um seinen Helden vor Mißdeutungen zu schützen, aus eigenem Antriebe hinzu: come che qualche frutto in quelle (lettere) facesse.

[3]) Lo schizzo della Santa Caterina, che disegnò, sendo fanciullo (QF. VI. C. 7).

ist, als sich dergleichen Jugendbündnisse in der Regel und namentlich bei Michelagniolo Buonarroti zu erweisen pflegen. Dieser mag den Freund in dem Entschlusse Maler zu werden nur bestärkt haben. Um so heftigeren Widerstand fand er beim Vater und Onkel, die beide die Kunst als ein Handwerk ansahen, das sich für ein Mitglied ihres Hauses nicht schicke. Michelagniolo jedoch blieb fest; und als alle Vorstellungen, ja Schläge nichts fruchteten, gab Ludovico nach und brachte seinen Sohn zu Domenico und David Ghirlandajo in die Lehre. Dies geschah im Jahre 1488, und ein Ricordo Ludovicos vom ersten April dieses Jahres enthält die näheren Modalitäten. Danach sollte die Lehrzeit drei Jahre dauern, und Michelagniolo im Ganzen einen Lohn von 24 Goldgulden erhalten, davon im ersten Jahre sechs Florins, die in den folgenden um je zwei Florins stiegen. Die Lehrherren verpflichteten sich, ihren Schüler in der Malerei zu unterweisen, dieser dagegen, ihnen in allen Stücken treu, willig und gehorsam zu sein. Am Schlusse des im Original nicht mehr vorhandenen Schriftstückes quittirt Ludovico über zwei Goldflorins, die sein Sohn als Vorschuß am 16. April erhalten hatte, und die der Vater ohne weiteres für sich in Anspruch nahm.

Das Niveau seiner Bildung war ein tiefes, als Michelagniolo, ein Bursch von dreizehn Jahren, in das Atelier der berühmtesten Maler von Florenz trat, und blieb es auch, als er es nach etwa Jahresfrist mit dem Garten von San Marco und später mit dem mediceischen Hause vertauschte. Außer den Elementen, Schreiben, Lesen, Rechnen, hatte er nichts gelernt. Mit Leonardo da Vinci war er in der Beziehung nicht entfernt zu vergleichen. Dessen glänzender Geist bereits im väterlichen Hause die allseitigste Ausbildung erfahren hatte, so daß man zweifeln kann, ob mehr dem Gelehrten oder dem Künstler Leonardo die Palme gebühre. Latein hatte Michelagniolo nicht verstanden; und die Unkenntnis dieses Idiomes, noch immer die Verkehrs- und Umgangssprache der vornehmen und gelehrten Welt, der Kurie wie teilweise der Höfe

---

[1]) Geb. 23. Juli 1477; gest. 30. November 1543.

und Diplomaten, hat ihn später bei der Abfassung von Kontrakten zuweilen in Ungelegenheiten gebracht.[1]) Allein ehrgeizig wie kaum Jemand, dazu von unersättlichem Lerneifer erfüllt, suchte Michelagniolo Zeit seines Lebens die Lücken und Unzulänglichkeiten in seinem Wissen zu beseitigen; und dadurch hob er sich vorteilhaft von dem Gros der damaligen Künstlerschaft ab, bei der nichts weniger denn ein vornehmer Ton, gute Sitten und eine feinere Bildung zu finden waren.[2]) Noch im Alter von 70 Jahren sprach er z. B. die Absicht aus, Latein zu lernen. Sein Freund Donato Giannotti hat in einem Dialoge davon Kenntnis gegeben.[3]) Diesem Gewährsmanne zufolge bekannte Michelagniolo auch: „Ich habe stets an der Unterhaltung und dem Umgange mit gelehrten Personen Gefallen gefunden, und wenn Ihr Euch recht besinnt, so hat es in Florenz keinen Humanisten gegeben, der nicht mein Freund wäre. Daher ist mir, wie Ihr seht, mancherlei beigebracht worden, was mir jetzt zu statten kommt, wenn ich Dante, Petrarka und all die Schriftsteller lese, die in unserem Toskanischen Idiome geschrieben haben.“ In der Tat, die Phantasietätigkeit seines Volkes in Vergangenheit und Gegenwart war ihm allmählich vertraut geworden. Es gab zuletzt zu seiner Zeit keine irgendwie bedeutende Erscheinung, die er nicht bemerkt und beobachtet, über die er sich nicht ein Urteil gebildet hätte; und dann war es allemal ein ganz bestimmtes, scharf formulirtes Urteil, oft einseitig und herb, aus dem Temperamente des Meisters erklärlich, bisweilen auch nicht frei von persönlicher Abneigung und ungerecht; immer aber aus umfassender Kenntnis der Dinge geschöpft und ihren Kern treffend.

---

[1]) QF. V.

[2]) Das erhellt z. B. aus verschiedenen Stellen bei Vasari oder aus Cellinis Selbstbiographie. Das wüste Treiben selbst tonangebender Künstler in Rom stieß noch im 17. Jahrhundert feinere Naturen wie Velasquez, van Dijck und Poussin ab.

[3]) Don. Giannotti de' giorni, che Dante consumò nell' inferno cod. Vat. Nr. 6528 fol. 57. Io mi sono sempre dilettato di conuersare con persone dotte; et se ui ricorda bene, in Firenze non era huomo litterato che non fusse mio amico: Tanto che, come uoi uedete, e' mi uenne imparato qualche cosetta, laquale al presente mi serue, quando leggo Dante, el Petrarca et questi altri scrittori, che si leggono nella nostra Toscana lingua.

Schon hier mag auf Michelagniolos Bemerkungen über Albrecht Dürer und die Anatomie hingewiesen werden; auf seine Aussprüche über Wesen und Entwicklung der europäischen Kunst wie über einzelne Künstler, über Vitruv und die Antike. Wie kaum einer kannte er die Bibel, neben der Antike die vornehmste Grundlage und unversiegliche Schatzkammer seines künstlerischen Schaffens. Seit seinem Aufenthalte im mediceischen Hause und dank der Einwirkung Polizians begann er, sich mit der Geschichte und Literatur der Heimat zu befassen. Nicht daß dieser Mann ihm die Bekanntschaft mit lateinischen und griechischen Klassikern vermittelt hätte. — Er war nicht fähig, sie im Urtexte zu lesen. — Wohl aber mit den Dichtern und Schriftstellern in der lingua volgare, unter denen Polizian und Lorenzo il Magnifico den ersten Rang einnahmen. Dante wurde ihm innig vertraut, sein liebster Freund und treuester Ratgeber bei den großen künstlerischen Aufgaben der letzten Jahre. Wie richtig ist z. B. sein Urteil über Landins weit überschätzten Dantekommentar oder über Bembo und den herrschenden Petrarkismus, dem freilich auch er als Poet zumeist huldigte; über die antiquarisch theoretischen Bestrebungen, die seit dem Sacco di Roma und dem Untergange der Florentiner Freiheit sich allüberall in Italien breit machten. Und so kann man ohne Übertreibung sagen: Dank unablässiger Beobachtung und Prüfung, dank einer zur Gewohnheit gewordenen Übung, allemal auf das Wesentliche und Gesetzmässige in der Entwicklung zu dringen, das Typische bei allem Reichtume der Spielarten festzuhalten, hat sich Michelagniolo allmählich auf praktischem Wege eine Weltkenntnis erworben, die ihn zuletzt auch in geistiger Beziehung den führenden Persönlichkeiten seiner Zeit gleich-, ja überordnete.

Michelagniolo fing als Maler an. Dazu fühlte er zunächst in sich den Beruf. Nicht in einem Goldschmiedsatelier, der in Florenz gemeinhin üblichen Vorbereitungsschule auf die Künstlerlaufbahn; auch nicht als Bildhauer, mag er selbst später in Gedichten und Gesprächen die Skulptur als die seiner Neigung wie Begabung am

meisten zusagende Kunst bezeichnet haben. Allein ein summarischer Überschlag über die Erträge seiner Tätigkeit läßt die Frage berechtigt erscheinen, ob er nicht in der Malerei das Meiste und Höchste geleistet habe? Und gerade von seinen Fresken in Rom ist die nachhaltigste Wirkung ausgeströmt. So urteilten wenigstens schon einige seiner Zeitgenossen.[1]) Auch in der Bildhauerei konnte er zunächst nicht den Maler verleugnen. Seine ersten Bildwerke sind Reliefs gewesen oder, wenn es sich um Freiskulpturen handelte, oft nur auf eine, die Frontstellung berechnet (Pietà). Erst nach mehreren Versuchen und unter dem wachsenden Einflusse der Antike lernte Michelagniolo volle „kubische Wahrheit“ erzielen. Diese malerische Tendenz beruhte sicherlich auf der Veranlagung des Knaben; aber sie wurde entschieden noch gefördert durch den Unterricht, den er genoß.[2])

Man pflegt Domenico Ghirlandajos Lehre und Einfluß auf den genialen Schüler heute zu unterschätzen, veranlaßt zum Teil durch die unfreundliche, ja gehässige Behandlung, die Michelagniolo jenem, überhaupt dem ganzen Geschlechte der Bigordi hat angedeihen lassen. Da finden wir nichts von Dankbarkeit gegen seinen Lehrer, der ihm doch mindestens das Technische seines Metiers beigebracht hatte. Vielmehr setzt er ihn in persönlicher, pädagogischer und künstlerischer Beziehung möglichst herab, betont seinen geringen Scharfblick, seine Eifersucht und Mißgunst den Fortschritten und Erfolgen des weit begabteren Schülers gegenüber. Ja er vermeidet geflissentlich, sein Verhältnis zu Domenico wie es tatsächlich bestand zu charakterisiren. Kein Wort von dem Kontrakte und der Verpflichtung auf drei Jahre; vielmehr stellt Michelagniolo es so dar, als habe er, ohne eigentlichen Unterricht, bald dieses, bald jenes gezeichnet und sich nur zeitweilig und aus freiem Antriebe in Ghirlandajos Atelier aufgehalten — gleich als ob dieses Jedem so ohne weiteres zugänglich gewesen wäre.[3])

---

[1]) Z. B. Jacopo Pontormo (in Due lezioni di Benedetto Varchi Florenz MDXLIX p. 132 f.).

[2]) Justi p. 355 f. Eméric David recherches sur l'art statuaire p. 437.

[3]) Condivi cap. 7. Ora ritraendo il fanciullo hor questa cosa hor questa altra,

Nicht Domenico Ghirlandajo, der erfahrene, damals auf der Höhe seines Ruhmes und Schaffens stehende Meister, erscheint als Michelagniolos Lehrer. Sondern Francesco Granacci, dieser noch nicht elfjährige Knabe, der nicht entfernt mit jenem zu vergleichen ist, dem es stets ein Bedürfnis war, sich der weitaus kräftigeren und selbständigeren Natur des älteren Freundes unterzuordnen, spielt hier eine Art von künstlerischer Vorsehung. Dessen Unterstützung mit Rat und Tat wie dem eigenen Triebe verdankte Michelagniolo die Fertigkeit im Zeichnen und später im Malen. Granacci habe ihn gelegentlich in Domenicos Atelier, aber auch überall dahin geführt, wo es sonst noch etwas zu sehen und zu lernen gab. Auch den Übertritt in den Garten von San Marco habe er vermittelt. Und wie Michelagniolo dort schon vom bloßen Zusehen sofort praktisch den Marmor zu bearbeiten gelernt habe, so sei er einzig und allein von dem Wunsche, sich auch im Malen zu vervollkommnen, zu Ghirlandajo geleitet worden. Denn Fertigkeit im Zeichnen habe er schon längst besessen. Bereits während der Schulzeit habe er sich an allerlei Vorlagen geübt, die ihm Granacci mitgebracht, auch an solchen aus Domenicos Besitze; und er habe sie bald besser als jener wiederzugeben verstanden.[1])

Einstmals habe er einen Kopf so täuschend kopirt und dem Papiere durch Rauch das Aussehen des ursprünglichen durch Alter und Abnutzung verschmutzten Blattes gegeben, daß zu seiner großen Genugtuung und zum Gaudium seiner Ateliergenossen Domenico die Nachzeichnung fürs Original eingesteckt habe — was einem vielbeschäftigten Lehrer alle Tage in der Eile passiren kann, und was aufzumutzen Michelagniolo sicherlich keinen Grund hatte. Eines Tages, während der Mittagspause und in Abwesenheit des Meisters, habe er die Gerüste in Santa Maria Novella mit allem was darauf war, den Gehilfen und Geräten, genau nach der Wirklichkeit ab-

---

non hauendo ne fermo luogo ne studio — und ferner volse tentare d'adoperare i colori. (cap. 5.)

[1]) QF. VI. A. C.

gezeichnet; und Domenico mußte, als er dieses perspektivische Kunststück erblickte, überrascht die Superiorität des Knaben anerkennen.

Wieder ein anderes Mal legte Granacci seinem Freunde einen Kupferstich Martin Schongauers vor, der vor nicht allzu langer Zeit in Ghirlandajos Besitz gelangt war;[1]) gingen doch die Kunstdrucke dieses berühmten Kolmarer Meisters (wie die Albrecht Dürers), mit dessen Marke gezeichnet, als Handelswaare in aller Herren Länder. Das Blatt stellt die Versuchung des heiligen Antonius dar und gehört zu den geistreichsten Arbeiten Schongauers, wenngleich die noch technische Befangenheit es wohl in dessen Frühzeit verweist.

Neun bizarr gestaltete Teufel — ihrer Bildung nach könnte man sie als Variationen von Fisch, Frosch und Wildschwein, von allerlei geflügelten und gehörnten, mit Rüsseln, Schuppen, Flossen, Klauen oder Krallen versehenem Getier bezeichnen — haben den Heiligen in die Lüfte entführt. Dort, wo sie ihn gleichsam unter sich haben, peinigen sie ihn ungestört nach Herzenslust: Der zerrt ihn am Gewande, der an den Haaren, der wieder am Arm. Einer umklammert zähnefletschend seine Hand, während er zugleich eilfertig und neugierig ihm ein Buch aus der Tasche herauszuzerren strebt. Ein anderer ist im Begriffe sich seines Stockes zu bemächtigen; gar drei Teufel holen mit Knütteln zu gefährlichem Schlage aus. Während ein Dämon mit aller Kraft den Klausner am Gewande nach unten reißt, stemmt sich an der Gegenseite ein besonders mißgestalteter Unhold dagegen. Aber der heilige Mann, nach allen Seiten zu gleicher Zeit gezerrt, ein Spielball widerstreitender Bewegungen, wird dadurch gerade wie im Gleichgewichte schwebend gehalten und läßt mit gutmütiger Geduld, ohne auch nur mit einer Wimper zu zucken, die Mißhandlungen der Quälgeister über sich ergehen, dürfen diese ihm ja doch nicht ans Leben.

War es die gelungene Komposition, die Michelagniolos Interesse erregte, die treue Naturbeobachtung und der Sinn fürs Organische

---

[1]) Vas. III. p. 240. Vita Gherardos miniatore.

trotz aller Abnormität in den Bildungen; war es die wunderliche Mischung von toller Phantastik und behaglichem Humor, wie sie Schongauer auch sonst eigen ist, der vom Künstler gewollte Gegensatz absoluter Ruhe beim Heiligen zur übermäßigen Beweglichkeit der Teufel, deren täppisches Wesen statt zu erschrecken eher possirlich wirkt — genug, Michelagniolo entschloß sich, den Kupferstich in Temperafarben auf eine Holztafel zu übertragen. Und um seine Sache recht gut zu machen, soll er die auf dem Mercato Vecchio zu Florenz feilgebotenen Fische in all ihren Einzelheiten studirt und nachgebildet haben. So kam schließlich ein Gemälde heraus, nach Michelagniolos Aussage seine erste selbständige Leistung in der Malerei, über das Domenico Staunen und Neid empfunden habe. Und Neid habe er kurz danach auch darin gezeigt, daß er, als der Knabe ihn um sein Skizzenbuch bat, nach dem die Schüler zu zeichnen pflegten, mit allerlei Porträts, Landschaften, Architekturen, Genredarstellungen und Gewandstudien darinnen, es ihm vorenthielt. Und dann wieder rühmte er sich dieses Bildes, weil es in seinem Atelier entstanden wäre, wiewohl er doch daran ganz unschuldig gewesen wäre. Da habe es sich günstig getroffen, daß Michelagniolo Zutritt zum Garten von San Marco erhalten und nun in eine andere Welt, die ihm neue und höhere Aufgaben für sein künstlerisches Streben bot, versetzt, des armseligen Domenico Ghirlandajo ganz entraten konnte.[1])

Alle diese und ähnliche Geschichten machen einen peinlichen Eindruck. Nicht etwa deshalb, weil sie nicht zu kontrolliren wären, oder weil sie nicht hätten vorfallen können, sondern durch ihre tendenziöse Färbung. Was sonst noch in Domenicos Atelier passirte, wird verschwiegen; nur das jenem Widrige wird aufgetischt, ohne Angabe der näheren Umstände und mit einer Breite, die zu Michelagniolos literarischer Ökonomie sonst wenig paßt.[1]) Mit vollem Rechte konnte aber der Lehrmeister auf seinen genialen Zögling

---

[1]) QF. VI. A. B.

[2]) Condivi verwendet nämlich ein ganzes Kapitel auf die Schilderung von Michelagniolos Heldentaten und spricht dreimal dicht hintereinander vom „neidischen“ Domenico (cap. 6, § 1. 3. 4.).

stolz sein. Und Ridolfo Ghirlandajo pflegte, auch nicht ohne Grund, Michelagniolos Erfolge und Größe am letzten Ende auf die Unterweisung seines Vaters zurückzuführen. Das ärgerte aber den alten Meister; und so, in apologetischer Absicht, um sein Lesepublikum von 1553, namentlich das in Florenz, eines Besseren zu belehren, gibt er einen Bericht, der nicht frei von Einseitigkeit und Gehässigkeit ist.

Unzweifelhaft war Michelagniolo ein außergewöhnlicher Schüler; der Riesenfortschritte machte; der mit einem einzigen Blicke oder Handgriffe weg hatte, was seine Alters- und Studiengenossen sich erst unter erheblichem Aufwande von Zeit und Mühe anzueignen vermochten; vor allem der seinem inneren Triebe folgend, eigene Wege ging, von denen ihn kein Lehrer und keine äußeren Einwirkungen abzubringen vermochten. Kein Wunder, daß ihm bald Domenicos Atelier zu eng wurde. Müssen demnach Michelagniolos Begabung, Überlegenheit, Ausdauer und Eifer auf der einen Seite volle Anerkennung verdienen, so dürfen andrerseits doch nicht sein unbändiger Stolz, seine Überhebung bei jedem Erfolge, sein Besserwissen, sein im letzten Grunde einem berechtigten Kraftgefühle entspringendes, bald schroffes und anmaßendes, bald spöttelndes und nörgelndes Wesen Lehrern und Schülern gegenüber verschwiegen werden — alles Züge, die ihn keineswegs zu einem besonders willfährigen und bequemen Lehrling machten. Vom rein menschlichen Standpunkte wäre es sicher erfreulicher gewesen, hätte Michelagniolo seinen alten Groll tapfer unterdrückt und warmherzig eines Lehrers gedacht, dem er, unbeschadet seiner Originalität, tief verpflichtet war; verdankte er ihm doch in erster Linie die Entwicklung seines eminenten malerischen Könnens.

Ghirlandajos Kunst hat eine verschiedene, von Mode und Willkür nicht immer freie Beurteilung erfahren. Die frühere Überschätzung ist jetzt anscheinend in ihr Gegenteil umgeschlagen.[1]) Wer aber Ghirlandajos Fresken z. B. in Santa Trinità oder in Santa Maria Novella

---

[1]) E. Müntz: histoire de l'art pendant la renaissance II passim; III p. 467 ff.; H. Wölfflin: die klassische Kunst. Vorgeschichte.

mit Leonardos Abendmahl oder mit Michelagniolos reiferer Kunst vergleicht, verschiebt den Maßstab ebenso wie der, welcher unter dem Eindrucke etwa von Giottos, Masaccios oder Fra Angelicos Leistungen, bei ihm wieder Verweltlichung der religiösen Scenen, Abwesenheit des erbaulichen Elementes, Mangel an zarter Empfindung und frommem Sinn, mit einem Worte, an Intensität des Ausdruckes konstatirt. Domenico Ghirlandajo will aus seinen speziellen Bedingungen heraus verstanden werden. Sein Programm lautet: Darstellung der unmittelbaren Wirklichkeit; — nicht in dem niederen Genre Benozzos Gozzoli, der die Anekdote bevorzugte, der pikant zu schildern liebte, aber auch vor dem Trivialen und Anstößigen nicht zurückschreckte, sondern durchweg in vornehmem, gehaltenem Stile. Um technische oder theoretische Untersuchungen, wie sie damals in Florenz angestellt wurden, kümmerte er sich, soweit wir wissen, wenig. Seinen Geschichten mangeln dramatische Wirkung und rechte Tiefe. Einen bühnenmäßigen Eindruck machen sie. Wie zwischen zwei Glasplatten schieben sich seine Gestalten in Festgewändern und in Feiertagsstimmung hin und her. Aber der Künstler packt durch den Ernst, die Würde, ja Größe der Auffassung, durch die Plastik des Vortrages, durch die Klarheit, Verständlichkeit und Geschlossenheit der Komposition, durch die Schönheit und den erlesenen Geschmack, die sich allenthalben in Haltung und Bewegung, in den Köpfen, Gewändern und im Beiwerke offenbaren, endlich durch die Mannigfaltigkeit und den Reichtum der Erfindung. Vollblutflorentiner wie er gewesen, der unübertroffene Sittenschilderer von Florenz, gibt er in seinen Werken das schönste Abbild von dem Leben des mediceischen Zeitalters, das mit Lorenzo il Magnifico zu Grabe getragen wurde, und das von unvergänglichem poetischem Dufte, von lauter Wonne und Lust am Dasein, von eitel Glück und Sonnenglanz erfüllt erscheint. Ghirlandajos Malereien, die edelsten Erzeugnisse einer herrschenden Moderichtung, entsprechen genau dem, was die vornehmen Florentiner damals durchschnittlich zu sehen verlangten. Als Vertreter zweier scharf geschiedener Kunstepochen stehen Domenico Ghirlandajo und Michelagniolo in ihren fertigen Werken einander gegenüber:

Dort die bürgerliche, behagliche, die Welt in ihren tausendfältigen Äußerungen unbefangen schildernde, dekorative Kunst des versinkenden Quattrocento; hier die Hochrenaissance, deren vornehmste Künstler den Wagemut besitzen, die höchsten, sie wie ihre Zeit bewegenden Gedanken und Handlungen, unter Anwendung aller technischen Mittel, in voller Freiheit, ein jeder nach seiner Individualität, zu versinnbildlichen. Aber so himmelweit verschieden die Malereien im Chore von Santa Maria Novella zu Florenz von denen an der Decke der Sixtina in Rom sind, sie bilden dennoch für diese die notwendige Vorstufe, genau so wie die Kunst der Frührenaissance sich in organischem Wachstume zu ihrer herrlichsten Vollendung im ersten Drittel des Cinquecento gesteigert hat. Michelagniolos phänomenale Fertigkeit im Freskomalen läßt sich nicht allein mit dem intensiven Studium der Werke älterer Meister, hauptsächlich mit denen Giottos in Santa Croce, Masaccios in San Carmine, später Signorellis in der Briziokappelle des Domes von Orvieto erklären; sondern sie ist das Ergebnis dessen, was Michelagniolo bei Ghirlandajo getrieben und gelernt hatte. Und bedeutsam für seine Entwicklung und eine teleologische Vorbereitung auf seine späteren Aufgaben ist es gewesen, daß der Anfänger einmal in das Atelier des größten unter den lebenden Vertretern des monumentalen Stiles kam, zu einem Manne von außerordentlicher Leistungsfähigkeit, der bedauerte nicht die Stadtmauern von Florenz mit Fresken bedecken zu können; und sodann „gleich mitten in eine große Arbeit hinein". Seit dem ersten September 1485 war den Brüdern Grillandai die Ausmalung des Chores von Santa Maria Novella übertragen worden.[1])

---

[1]) Der Kontrakt bei Milanesi nuovi documenti Florenz 1901 Nr. 158. Die Malerei sollte bis zum Mai 1490 vollendet sein. Daß der Knabe von 13—14 Jahren in diesem einen Jahre „bei dem in der Architektur so bewanderten Ghirlandajo" auch „die ersten Elemente der Formen" (der Architektur) erlernt habe, ist eine unwahrscheinliche Behauptung, für die von Geymüller (San Giorgiowerk VIII p. 52) ebenso sehr den Beweis unterläßt, wie dafür daß im Garten bei San Marco unter Bertoldo „Architektur gelehrt wurde". Vasari (III p. 117) kann nicht als Zeuge zitirt werden, steht auch mit seinem eigenen Berichte über die Kunstschule wie mit Condivi im Widerspruche. Unzweifelhaft finden sich zahlreiche Architekturen auf Ghirlandajos Fresken und Bildern, besonders solche aus dem antiken Rom und aus seiner Heimat Florenz. Seine Skizzenbücher sind voll davon gewesen; und Vasari (l. c. 271 ff.) rühmt

Da hat der Knabe praktisch von Grund aus den ganzen vielfältigen Betrieb kennen lernen, die Summe von Erfahrungen, die in konsequenter, jahrhundertelanger Schulung seit Giotto gewonnen waren, sich aneignen und sich der Schwierigkeiten derartiger Aufgaben, aber auch der Mittel, die zu ihrer Bewältigung dienten, bewußt werden können. Keiner vermochte ihn so die Freskotechnik zu lehren und wie man große Wandflächen bezwang als Domenico Ghirlandajo. Gleich diesem hat sich auch Michelagniolo nicht mit Ölmalerei abgegeben, die ihm zu umständlich war, obwohl er in ihr bewandert gewesen sein wird. Vielmehr blieb er zeitlebens dem Temperaverfahren treu, das ihm allein die rechte Leichtigkeit und Ausdrucksfähigkeit im Kunstschaffen zu verbürgen schien. Ghirlandajos Art zu koloriren, auf der Wand wie auf der Tafel, nämlich mit Hilfe der Farben Zeichnung und Modellirung der Körper in all ihrer Bedeutsamkeit und Schönheit zur Anschauung zu bringen, ist im Grunde die seines Schülers geblieben. Hier existiren nur graduelle Unterschiede.

Aber nicht nur in der Technik hängt Michelagniolo von Domenico Ghirlandajo ab. Wäre die „Versuchung des heiligen Antonius" noch im Originale vorhanden, des letzteren Einfluß auch in formaler Beziehung träte sichtbarer vor Augen als dies bei späteren Malereien zugegeben werden kann, z. B. bei der Madonna Doni in der Tribuna zu Florenz, die bereits Kenntnis signorellesker Akte verrät.[1])

Es existirt eine Gruppe von Federzeichnungen, die, wenn ächt, (was nicht unbedingt feststeht), zu den wichtigsten Dokumenten über Michelagniolos Studiengang und Arbeitsweise in jener frühesten Periode des Werdens gehören. Etwa fünf Zeichnungen davon

---

nachdrücklich das sichere Augenmaß des Meisters beim Skizziren antiker Ruinen, das jeder Aufnahme mit Meßinstrumenten Stand hielt — (was auch nur cum grano salis zu verstehen ist). Aber Ghirlandajo tat das, seinem realistischen Triebe zufolge, aus dem Bedürfnisse des Malers, um interessante Staffagen, Veduten und Landschaften zu gewinnen, die gleichwohl integrirende Bestandteile seiner Kompositionen sind; nicht vom Standpunkte des Baukünstlers, gab auch keinen Unterricht in Stillehre, Mechanik und Formenzeichnen.

[1]) QF. VI. B. C.

möchte ich in der Tat für den Anfänger und für diese Jahre in Anspruch nehmen, sämtlich Gewandstudien und — charakteristischerweise — Nachbildungen von Einzelgestalten aus älteren und gleichzeitigen Florentiner Fresken. Wenn die Biographen berichten, Michelagniolo habe die alten Bilder in den Kirchen der Stadt, ganz besonders aber in San Carmine Masaccios Meisterwerke studirt, diese Zeichnungen würden dafür vollgültige Belege liefern. Giotto, Masaccio, Ghirlandajo, jene drei Meister, welche, in einem Abstande von etwa hundert Jahren untereinander, die Hauptetappen der heimischen Kunstentwicklung markiren, erscheinen, in dieser Reihenfolge und Steigerung, zumeist als seine Vorbilder; und mit großem Geschicke hat der Knabe eines jeden Eigenart erfaßt und wiedergegeben. Das ist überhaupt für seine Arbeitsmethode während der ganzen Lehrzeit charakteristisch, die man darum auch wohl eine wissenschaftliche nennen könnte, daß es dem Lernenden allemal gelungen ist, in Kürze den Geist und die Formensprache der jeweiligen Vorlage oder des Meisters, dessen Führung er sich zeitweilig anvertraut, gleichsam zu erschöpfen und mit einer fast einseitigen Konsequenz, als läge ein bestimmt umgrenzter Studienplan vor, von einfachen zu immer umfassenderen und schwierigeren Aufgaben fortschreitend, sich zu schöpferischer Freiheit durchzuringen.

Doch so groß Michelagniolos Anempfindungsvermögen gewesen ist, Technik und Formenbehandlung dieser Blätter erinnern durchweg an Domenico Ghirlandajo. Dieser allgemeine Schulzusammenhang ist unverkennbar, und das Einzelne ordnet sich ihm ein. Diese schweren wollenen Draperien mit den starken Überfällen über Schultern oder Armen, mit einfachen großen Falten, die in noblem Wurfe zur Erde fließen und den Gestalten Würde und Majestät verleihen, die Bestimmtheit der Zeichnung, vornehmlich in den Konturen und Gesichtsprofilen, die peinlich genaue Schraffirung in gleichmäßigen Strichlagen übereinander in den Flächenpartien, — die Porträtfiguren auf Ghirlandajos Fresken in Santa Trinità, die berühmte Versammlung edler Florentiner Bürger auf der „Erscheinung des Engels vor Zacharias“ in Santa Maria Novella bieten dafür hinreichende Beispiele.

Weiter fällt an diesen Gewandfiguren Michelagniolos glückliche Naturbeobachtung was ihre Haltung und Geberde anlangt auf; und gerade darin stimmen die Anekdoten in den Biographien, bei aller Mannigfaltigkeit des Inhaltes sonst, überein, nämlich die Schärfe seines Auges und die Sicherheit seiner Hand zu rühmen. Nirgends wurden aber junge Maler mit solchem Nachdrucke auf die Natur und Wirklichkeit hingewiesen als in Ghirlandajos Atelier. Allein nach diesem Gesichtspunkte fand hier die Auswahl der Studienobjekte statt, ergab sich die Verbindung mit der Brancaccikappelle zu Florenz, als der hohen Schule für monumentale Kunst; und auch Michelagniolo finden wir unter denen, die dort nach Masaccios Gestaltencyklus zeichneten.

Dieses gewissenhafte Naturstudium ist die spezielle Frucht von Michelagniolos künstlerischer Erziehung durch Domenico Ghirlandajo; doppelt notwendig bei einem Meister, der sich später seine eigene Gedanken- und Gestaltenwelt geschaffen hat. Tun somit jene Zeichnungen dar, mit welchem Erfolge Michelagniolo sich in die Auffassungs- und Behandlungsweise seines Lehrers eingearbeitet hat, so zeigen sie ihn andererseits als einen selbständigen, bis zu einem gewissen Grade sogar fertigen Künstler. Nur die plastische Erscheinung interessirt ihn; und allein den menschlichen Körper stellt er dar. Den Blättern wohnt bereits eine Empfindung für Einfachheit und Größe der Form, eine Meisterschaft der Zeichnung, eine Breite der Modellirung inne, wie sie Domenico Ghirlandajo in dem Maaße nicht mehr eignen. Wie sein Lehrer bediente auch er sich der Feder, und bis etwa 1500 mag er, seiner eigenen Aussage gemäß, dieses Werkzeug fast ausschließlich angewendet haben. Aber Michelagniolo zeichnet kräftiger und kontrastreicher. Während bei Ghirlandajo die Zeichnung meist einen skizzenhaften, strichelnden, eigenartig zerflatternden Charakter besitzt, — der Meister beschränkt sich auf die Andeutung von Stellungen und Bewegungen der Figuren innerhalb einer vielgestaltigen Komposition, bei der Einzelgestalt selbst auf ihre Silhouettirung in möglichst leichten Linien — tendirt Michelagniolo mit merkwürdiger Sicherheit, man möchte sagen instinktiv, auf das Organische und Klare. Die Struktur der

schweren Draperien ist vorzüglich herausgearbeitet. Ausdruck und Bewegung werden allein durch den Körper accentuirt. Ein bestimmter Gesamtkontur, der an sich schon die große Form, vor allem das Bewegungsmotiv der Gestalt hervortreten läßt, umschließt eine höchst sorgfältige Ausführung im Einzelnen. Durch Kreuzstrichlagen von fester und gleichmäßiger Führung erfolgt die Modellirung der inneren Partien. Dieses Verfahren hat Michelagniolo sicherlich nicht als erster für die italiänische Kunst erfunden oder eingeführt; auch Ghirlandajo bediente sich zeitweilig, besonders bei Draperiestudien, dieser Kreuzstrichmanier. Unzweifelhaft hat er es aber daneben auch an Kupferstichen beobachtet und für seine künstlerischen Zwecke fruchtbar gemacht; und speziell Schongauer (in der Versuchung des heiligen Antonius) scheint ihm in dieser Beziehung die Wege gewiesen zu haben.[1])

Nunmehr zeigte sich Michelagniolo der Zucht Domenicos entwachsen. Und dies fühlte wohl auch der ältere Meister. Er entließ den Knaben, dessen Begabung für die Skulptur er wohl erkannt hatte, aus seiner Lehre, unter Lösung des kontraktlichen Verhältnisses vor der Zeit, und vermittelte dessen Aufnahme in das Bildhaueratelier der Medici im Garten bei San Marco.

---

[1]) QF. VI. C; Frey Corpus der Handzeichnungen. Lief. I—V.

ZWEITES KAPITEL.

Im Hause Lorenzos il Magnifico. Die mediceischen Sammlungen. Der Garten von San Marco. Die Faunsmaske.

Der Garten von San Marco, welcher eine so hohe Bedeutung für die Renaissancekunst in Florenz gewonnen hat, ist erst verhältnismäßig spät, ungefähr um die Mitte der achtziger Jahre des Quattrocento in mediceischen Besitz gelangt. Er gehörte ursprünglich zu dem sog. Cafaggio, einem, wie der Name: campus fagi, Cafagium, Cafadium sagt, in alten Zeiten mit Buchen bestandenen Terrain, welches etwa von der Via di San Gallo und dem Borgo Pinti begrenzt wird und vom Mugnone durchquert, sich vielleicht bis an den Fuß der Höhen von Fiesole erstreckt hat. Ehedem außerhalb von Florenz gelegen und zumeist in geistlichem Besitze, wurde diese ganze Gegend mit der Errichtung des dritten Mauerringes in die Stadt einbezogen und allmählich der Bebauung erschlossen. Vornehmlich Cosimo de Medici entfaltete seit seiner Rückkehr aus dem Exile (Oktober 1434) eine rege Bautätigkeit, welche Zeugnis ablegt gleicherweise von der lauteren Frömmigkeit wie von der hochherzigen Freigebigkeit und dem künstlerischen Sinne dieses einfachen, in seiner Art genialen Mannes. So ließ er für seine Freunde, die Dominikaner von Fiesole,[1]) den Platz von

[1]) San Marco, den Salvestrinern gehörig, die sich in dieser Gegend ungefähr seit 1250 angesiedelt hatten, wurde bereits unter Papst Martin V. Colonna (um 1418)

San Marco erweitern, die Kirche selbst vergrößern und ausbauen, den geräumigen Konvent daneben mit den in ihrer Einfachheit so wirkungsreichen, in ihrer Stille so weihevollen Säulenhöfen, mit den zahlreichen, von Fiesoles keuscher Hand geschmückten Zellen der Brüder und der Bibliothek mit ihrem herrlichen gewölbten Saale — von Grund aus neu aufführen, die ganze Anlage gleich dem wuchtigen und doch so harmonisch gegliederten Familienpalaste ein Meisterwerk Michelozzos, dessen Name unlöslich mit der Blüte Florentiner Architektur in der Frührenaissance verknüpft erscheint. Unweit von San Marco erhoben und erheben sich das Oratorium degli Angeli, nach Brunelleschis Plan ein Oktogon mit einer Kuppel; Santissima Annunziata mit dem Chore und dem Sanktuarium der Madonna sowie das Findelhaus (die Innocenti) mit der eleganten Säulenhalle und den köstlichen Wickelkindern daran von Luca und Andrea della Robbia.

Allein ungeachtet dieser Monumente, zu denen allmählich zahlreiche Privathäuser reicher Bürger, namentlich der Medici selbst, getreten waren, überwog in diesem Quartiere der ländliche Charakter. Weite Strecken innerhalb der Stadtmauern waren hier mit Gärten, Vignen, Wiesen und Äckern bedeckt, wie auch ein Blick auf jene alte Ansicht von Florenz lehrt, die ein unbekannter Xylograph ums Jahr 1489/90, also gerade zu der Zeit als der junge Michelagniolo zu Lorenzo il Magnifico kam, vedutenartig angefertigt hat.[1]) Und selbst in der Gegenwart sind diese noch nicht ganz verschwunden, mögen die Ansprüche der Großstadt und des modernen Verkehres auch noch so radikal das Aussehen wie von ganz Florenz so besonders dieses nördlichen Stadtteiles umgestaltet haben.

Ziemlich parallel mit der alten Heerstraße, die in Fortsetzung der Via Senese und des antiken Cardo, als Borgo (oder Via) di San

---

dieser Kongregation abgesprochen; aber erst unter Eugen IV. ca. 1436 und vornehmlich auf Betreiben Cosimos fand die Besitznahme seitens der Dominikaner statt.

[1]) Im Berliner Kupferstichkabinett befindlich. Vergl. Frey, Loggia de' Lanzi p. 50 ff.; daselbst auch über den Cafaggio, von dem ein großes Stück dem Bischofe von Florenz zahlte und zinste (p. 75. 139). — Luca Landucci rettete sich z. B. aus San Marco, als die Plebaglia von Florenz den Konvent zu stürmen begann, durch die Felder.

Gallo nordwärts nach der Porta gleichen Namens und weiter in die Berge nach Bologna führt, durchschneidet in gerader Richtung die „Breite Straße", Via Larga — so genannt im Gegensatze zu den vielfach noch engen und gewundenen Gassen der Stadt[1]) — dieses Stück ehemaliger Florentiner Campagna. Wohl in ununterbrochener Folge an beiden Seiten mit Häusern besetzt, (hinter denen Gärten lagen), reichte sie damals von dem neuerbauten Palazzo Medici (Riccardi, jetzt Präfektur) bis über San Marco hinaus.

An ihrem Nordende, innerhalb des rechteckigen Blockes, dessen Front der Piazza di San Marco zugewendet ist, an der entgegengesetzten Seite jedoch vom Borgo di San Gallo, an den Schmalseiten von der Via degli Arazzieri und der Via Salvestrina (? oder noch weiter nordwärts?) begrenzt wird, lag der Orto Mediceo. Lorenzo il Magnifico hatte dieses umfangreiche Gartengrundstück, dessen Ausdehnung heute sich nicht mehr bestimmen läßt, von den Frati Rochettini in Fiesole gekauft und zum zukünftigen Witwensitze für seine Gemahlin Clarice degli Orsini bestimmt. Aber nicht sofort ging dieses Terrain in mediceischen Besitz über. Die Mönche hatten es seit längerer Zeit an den Goldschmied Francesco di Matteo aus Florenz vermietet oder verpachtet und in dem Kontrakte ausdrücklich festgesetzt, daß der Grundsatz „Kauf bricht Miete" in diesem Falle keine Anwendung finden dürfe; vielmehr solle der Garten erst nach dem Ableben Francescos und seiner Gattin, beide wohl bejahrte Leute, volles Eigentum Lorenzos beziehungsweise seiner Gemahlin werden. Dies trat etwa gegen Mitte der achtziger Jahre ein.[2]) Nach diesen verschiedenen Besitzern nun führte das Grundstück seine Namen. Hieß es nach dem bisherigen Mieter oder Pächter „horto di Francesco horafo", so wurde es nunmehr zum orto Mediceo oder orto di Madonna Clarice; und diese wie der ihr wenig sympathische Angelo Poliziano schlossen in der Tat in ihm zum ewigen

---

[1]) Der ganze Straßenzug, Via Larga zusammen mit ihrer Fortsetzung, heißt heute Via Cavour und mündet auf den Platz gleichen Namens resp. auf die schönen, mit Schatten spendenden Bäumen besetzten Viali, die vielfach an Stelle der alten Ringmauern die „Blumenstadt" umgürten.

[2]) Ein genaues Datum des Todes ließ sich nicht finden (QF. VIII. B.).

Schlafe ihre Augen (am 30. Juli 1488 bezw. 24. September 1494). Die Bezeichnung „orto di San Marco“, auch „orti Marciani“, führte es nicht etwa wegen seiner Zugehörigkeit zum Kirchspiele von San Marco, sondern weil es in unmittelbarer Nähe des Dominikanerkonventes lag. Es war wie die Häuser auf der Westseite der Via Larga in San Lorenzo eingepfarrt, während die Ostseite der Straße den Popoli di Santa Liparata (Dom) und di San Marco zugeteilt war. Die Grenze dieser verschiedenen Kirchspiele lief (wie noch heute) mitten durch die Via Larga.

In dem Garten, wohl San Marco gegenüber, befand sich ein Landhaus, die Wohnung der beiden betagten Mieter. Lorenzo wird es später haben ausbauen und neu einrichten lassen — von wem, ist unbekannt. Michelozzo, Cosimos und Pieros Architekt, war schon verstorben. Doch auch in seiner erweiterten Gestalt und nach der Aufnahme der mediceischen Kunstschule verlor es nicht seinen bescheidenen, mehr praktischen Zwecken dienstbaren Charakter. Die ganze Anlage bestand höchstens aus zwei Stockwerken, vielleicht mit erkerartigem Vorbau und mit einer offenen Loggia oder Terrasse unter dem Dache, wie dies in Florenz und besonders an den Häusern der Via Larga damals beliebt war.[1]) An das Erdgeschoß schlossen sich wohl zu beiden Seiten Flügelbauten, in Gestalt von Hallen, die nach dem Garten zu sich öffneten. Im Obergeschosse lagen die Wohngemächer der Herrschaft, im Erdgeschosse und unter dem Dache die Räume für die geringe Dienerschaft und die nächste Umgebung der Madonna Clarice, in ersterem später auch wohl Bertoldos[2]) Atelier und die Zeichenstuben seiner Eleven.

Die schönste Zier von Garten und Casino bildeten jedoch die Kunstwerke, die Lorenzo il Magnifico darin hatte aufstellen lassen.

---

[1]) Karl V. sprach bei seinem Aufenthalte in Florenz a. 1536 über diese Bauweise seine Verwunderung aus (vergl. Lapini Diario p. 100).

[2]) Seine wie auch Michelagniolos Wohnung war im Palazzo Medici (QF. VIII. A. b.), und nur den Tag über weilten beide im Garten. Michelagniolo bewerkstelligte von hier aus seine Flucht nach Bologna, etwa zwischen dem 12. und 14. Oktober 1494, einmal weil er sich weniger beobachtet und sodann näher der Porta di San Gallo, durch die er Florenz verließ, wußte.

Früh bereits hatten die Medici, dank einem gleichsam angeborenen Kunstbedürfnisse, das zu allen Zeiten, selbst noch in den entartetsten und schwächlichsten Sprossen dieser Familie unverkennbar ist, dank ihrer regen Beteiligung an allem was damals in Italien in geistiger und künstlerischer Beziehung produzirt wurde, und nicht zum mindesten dank ihrem kaufmännischen, vom Glücke außerordentlich begünstigten Unternehmungsgeiste, ihre Wohnungen in Stadt und Land zu Sammelplätzen der edelsten Erzeugnisse von Kunst, Literatur und Wissenschaft gemacht. Cosimo hatte den Grund zu diesem an Zahl wie an Wert so reichhaltigen Besitze gelegt. Aus älteren Beständen seines Hauses sowie aus seinen und seines Bruders Lorenzo († 1440) Neuerwerbungen hatte er einen Fundus geschaffen, der nach der feierlichen, am 23. März 1451 (st. c.) zwischen ihm und seinem Neffen Pierfrancesco abgeschlossenen Vereinbarung zum unveräußerlichen, im Mannesstamme beider Linien vererbenden Fideikommisse der Casa Medici erklärt worden war.[1]) Seine sachgemäße Verwaltung, Aufstellung und Vermehrung lagen dem Sohne Piero il Gottoso, dem Gichtigen, ob, der frühzeitig nach mediceischem Brauche Kompagnon des Vaters geworden war und namentlich in dessen letzten Jahrzehnte die eigentliche Leitung des Welthauses in Händen hatte. Ein Ehrenmann und treuer Haushalter, nicht eigentlich mit glänzenden Geistesgaben wie seine Söhne ausgestattet, aber in allem was er tat von ruhiger Energie und methodischer Strenge, trotz seiner Kränklichkeit zielbewußt, ausdauernd und erfolgreich, ist er als der eigentliche Stifter und Organisator des mediceischen „Museums“ anzusehen. Aber erst Lorenzo il Magnifico, der in mehr als einer Beziehung das Lebenswerk seines Großvaters fortsetzte und krönte, hat mit dem erlesenen Geschmacke und mit dem lebendigen Kunstempfinden, das diesem glänzendsten Geiste Italiens zu Ausgang des Quattrocento eignete, die Sammlungen zusammengebracht, welche Gegenstand der Bewunderung wie des Neides bei seinen Zeitgenossen und, unmittelbar nach der Exilirung seiner Söhne im Jahre 1494, willkommene Beute

---

[1]) QF. VIII. A. a. 3. 4.

fanatisirter Barbaren wie vornehmer, aber begehrlicher Liebhaber geworden sind. Das beim Tode Lorenzos aufgenommene, doch unvollständige Verzeichnis[1]) zeigt die Vielseitigkeit der Interessen und die feine Bildung dieses modernen Perikles, aber auch welch kolossale Vermehrung die mediceischen Kunstschätze seit Cosimos Ableben erfahren hatten.

Ihren Hauptbestandteil barg der Familienpalast; mancherlei, doch keineswegs die kostbarsten Stücke, die Villen, vornehmlich die von Careggi, der Lieblingsaufenthalt der Mediceer. Eine besondere Kollektion stand im Garten und Casino von San Marco. Aber diese hat erst Ende der achtziger Jahre, wahrscheinlich unmittelbar nach dem Hinscheiden von Lorenzos Gemahlin und kurz vor Michelagniolos Eintritt, die Bereicherung und Zweckbestimmung erhalten, von der Vasari, und nicht bloß von Hörensagen, an mehr denn einer Stelle seiner Biographien erzählt.

Der Familienpalast, dessen Hauptstück an der Ecke der Via Larga und der Via de' Gori bereits im Jahre 1440 fertig gestellt und bewohnt war, — doch kamen danach bis Ende der vierziger Jahre, ja selbst noch im Jahre 1468 Erweiterungen und Anbauten hinzu — war fast in allen seinen Räumen von den beiden Cortilen des Erdgeschosses bis zum Dache mit den seltensten Kunstwerken und Kostbarkeiten sowie mit erlesenem Hausrate angefüllt. Da fanden sich alle möglichen Erzeugnisse antiken wie modernen Kunst- und Gewerbefleißes vor. Statuen, Büsten, Reliefs und Inschriften aus Altertum wie Gegenwart — diese meist in den Cortilen, doch auch in den Gemächern, Korridoren und an den Treppenwänden — wechselten ab mit heimischen und fremden Malereien, mit Mosaiken aus Byzanz, die häufig in Form von Reliquiarien, Altären, Kußtäfelchen und dergl. Andachtszwecken dienten; mit Tapisserien, die vornehmlich zu Wanddekorationen in Gängen und Vorzimmern verwendet wurden und dieser Bestimmung gemäß vielfach Genredarstellungen enthielten. Kunstvolles Mobiliar aus geschnitztem und intarsiirtem Holze sowie aus Stein mit Gläsern, Porzellanen

---

[1]) Erhalten in einer Kopie des Jahres 1512.

(Fayencen?), Gefäßen aus Metall, Stein, Krystall und Elfenbein; Raritäten aus aller Herren Ländern und Antiquitäten mit einer je nach ihrem Gebrauche systematisch angeordneten Waffensammlung und mit jener einzigen Bibliothek von Manuskripten und Büchern, die nach dem Sacco von 1494, unter Savonarolas Zutun, im Konvente von San Marco deponirt wurden und nach mancherlei Schicksalen, nicht ohne erhebliche Einbußen, in den Jahren 1506 bis 1508 wieder an den Cardinal Medici, den späteren Leo X., gelangten, der sie dann in Rom in seinem Palaste (Palazzo Madama) öffentlicher Benutzung zugänglich machte. Unermeßlich an Zahl und Kostbarkeit waren die Arbeiten aus Edelmetall und Email, die Kleinodien, Juwelen, Perlen, Ketten und Ringe, die Niellen, Münzen und endlich das Heer der Gemmen, d. h. jener teils erhaben (Kameen) teils vertieft (Intaglios, Siegelsteine) geschnittenen Steine alter wie neuer Provenienz, an denen die Zeit den größten Gefallen hatte, und in deren kunstreicher Fassung gerade die Florentiner Gold- und Silberschmiede seit Lorenzo Ghiberti excellirten. Diesen Hausschatz Lorenzos, dessen einzelne Stücke ihrem damaligen Liebhaberwerte zufolge auf 1000 bis 2000, ja sogar bis auf 6000 und 10000 Goldgulden geschätzt und auch bezahlt wurden,[1]) barg eine „Scrittojo“ genannte Kunstkammer, die im Hauptgeschosse des Palastes nach dem Garten zu lag und von den Wohngemächern des Magnifico nur durch ein Vorzimmer getrennt war.[2]) Polizian besang ihn in eleganten lateinischen Distichen; und mit berechtigtem Stolze pflegte der Hausherr seine Kostbarkeiten den Familiaren,

---

[1]) Lorenzo il Magnifico wie auch Piero werden sich bei der Abschätzung ihrer Pretiosen und Kunstsachen sachverständiger Männer bedient haben. Michelagniolo kam aber dabei nicht in Betracht, vielleicht Giovanni delle Corniuole für geschnittene Steine; — wenigstens im Jahre 1495 verwandte ihn dazu die Comune. — Auch der Vater Bandinellis wäre hier zu nennen, Michelagniolo di Viviano da Gaiuole, einer der treuesten Anhänger der Medici, dem der flüchtige Piero a. 1494 Gold- und Silbergeschirr zur Aufbewahrung übergeben hatte (vergl. Ricordi Lorenzos vom 15. Oktober 1489). Giovanni delle Corniuole war vielleicht ein Zögling des Gartens von San Marco, in dem auch die Stein- und Stempelschneidekunst nach antiken Mustern aus der mediceischen Sammlung betrieben wurde und zu neuer Blüte erwachte (vergl. Vasari V. p. 367 ff.; VI. p. 133 ff.).

[2]) QF. VIII. A. c. (vergl. die Pläne).

Fremden von Distinktion, die auf der Durchreise sich befanden und gut empfohlen waren, besonders aber dem vornehmen Besuche, der bei ihm abstieg, zu zeigen.[1])

Neben der Sammlung der Stadtwohnung erweckt diejenige im Garten von San Marco Interesse. In den Räumen und Hallen des Casino, an den Mauern, den Wegen, in den Anlagen, Beeten und Lauben hatte Lorenzo, wie wir uns vorzustellen lieben, Kunstwerke aufstellen lassen. Die römische Antike dominirte darunter, der allgemeinen Begeisterung zufolge, die damals, und nicht bloß im mediceischen Kreise, dem Altertume in allen seinen Resten, auch in den minderwertigsten entgegengebracht wurde. Ein Unterschied zwischen Originalwerken und Kopien, zwischen griechischer und römischer Kunst, zwischen den verschiedenen Meistern, die man zumeist aus Plinius und nur dem Namen nach kannte, sowie den einzelnen Epochen der Entwicklung wurde gewöhnlich nicht gemacht.[2]) Auch die zeitgenössische Kunst, namentlich die Skulptur soll, vielleicht durch Abgaben aus dem Bestande des Palastes, wohl vertreten gewesen sein. In den Hallen und Boskets männliche und weibliche Torsi und Statuen, an den Wänden und Mauern Büsten, Inschriften, Reliefs und zahlreiche Fragmente, an denen infolge von Ausgrabungen und von „zufälligen“ Funden kein Mangel damals war; in den Innenräumen — nach Vasaris gewiß übertriebenen Angaben, die mehr den eigenen Anschauungen und Wünschen sowie den Bedürfnissen seiner Zeit, denn der Wirklichkeit Rechnung trugen, — eine Ausstellung von Zeichnungen (?), Kartons (?) und Modellen (?), ja auch von Malereien moderner Meister. Unter Modellen wären neben vorbereitenden Originalarbeiten (bozzetti) in Thon und Wachs auch Abgüsse nach hervorragenden Skulpturen wie nach der Natur zu verstehen, die zwecks Studiums immer mehr in Mode kamen.

---

[1]) QF. X. 6.

[2]) Doch haben einzelne hervorragende Künstler und Kenner sehr wohl das Gute vom Geringeren, das Späte vom Früheren, das Original von der Wiederholung zu scheiden verstanden. Ich erinnere an Ghibertis enthusiastische Beschreibungen antiker Rudera in seinen Kommentaren (ed. Frey, Vas. III. p. 56 ff.; Sansoni II. p. 245. 338 ff.), an Brunelleschi u. a. — Lorenzo und Polizian gehörten zweifellos zu ihnen.

Zwischen beiden Kollektionen existirten jedoch deutlich wahrnehmbare Unterschiede. Die Kunstschätze des Palazzo Medici standen in unmittelbarer Beziehung zu ihren Besitzern wie zu ihrem Standorte. Sie waren nicht, wie in modernen Galerien, in endloser Folge und in erschreckender, Geist und Körper ermüdender Monotonie aneinander gereiht. Sondern je nach dem Bedürfnisse, der Laune oder der Einsicht des Herrn, nach ihrer Zweckmäßigkeit, Eigenart und ihrem Werte über die Räumlichkeiten des weiten Gebäudes verteilt, dienten sie als Gebrauchs- wie als Luxusgegenstände edelster Art. Ihre Auswahl und Anordnung waren nicht nach irgend welchen technischen, ästhetischen oder historisch-kritischen Gesichtspunkten getroffen. Vielmehr herrschte eine edle Willkür, eine bunte, doch geschmackvolle Mannigfaltigkeit. Einträchtig fanden sich bei einander Altes und Neues, profane und kirchliche oder besser Kultgeräte, Monumental- und Kleinkunst, Plastik und Malerei, Kunstgewerbliches und alltäglicher Hausrat — alles mit der Tendenz, durch sinnvolle Abwechselung das Auge zu erfreuen, die Genußfähigkeit zu wecken und in edle Bahnen zu lenken, den Eindruck der Behaglichkeit und der Anmut zu verbreiten.

Das Casino Mediceo dagegen erscheint als erstes Museum wie als früheste Kunstakademie Europas. Zwar himmelweit verschieden von den modernen. Auch hier waren bei der Einrichtung künstlerische Gesichtspunkte maßgebend gewesen. Das Einzelne ordnete sich einer wohltuenden rhythmischen Gesamtwirkung unter. Immerhin, der intime Reiz und das persönliche Moment, der schöne Schein des Ungewollten und Behaglichen fehlten. Die praktische Absicht und die speziellen Zwecke, welche Lorenzo il Magnifico im Auge hatte, drängten sich hier scharf und faßlich auf.

Alles was die Medici schufen, diente nächst der Befriedigung der eigenen Bedürfnisse dem Gemeinwohle. Persönliche und öffentliche Interessen fielen hier in seltener Harmonie zusammen oder hielten einander aufs glücklichste die Wage. Eine Verschiebung dieses Gleichgewichtes hatte regelmäßig die Revolution und das Exil dieser Familie zur Folge. Seit Cosimos Rückkehr erscheinen

die Medici als die berufenen Vertreter der Allgemeinheit, nicht bloß in politischer, administrativer und finanzieller Beziehung, sondern vor allem in Fragen der Kunst, der Wissenschaft, der Bildung und des Geschmackes. „Eine Summe von 663775 Goldgulden haben wir von 1434 bis Ende 1471 für Wohltätigkeitszwecke, Bauten und Steuern, abgesehen von den übrigen Ausgaben verbraucht" — sagt Lorenzo il Magnifico. — „Mich dünkt, diese machen unserer Stellung große Ehre, und das Geld ist gut angelegt."[1]) Und das Bewußtsein davon, ich möchte fast sagen, das Verantwortlichkeitsgefühl, das in Cosimo, Piero und Lorenzo infolge davon lebendig war, verleiht ihren Maßnahmen und Schöpfungen jenen großen und doch wieder so intimen Zug, der unsere Bewunderung wachhält und nur in der Blüte Athens Analogien findet. Für ganz Florenz waren die frommen und profanen Stiftungen sowie die ausgedehnte Bau- und Kunsttätigkeit der Medici bestimmt. Dem wissenschaftlich-literarischen Leben jener Tage wurde eine nie versiegende Quelle der Befruchtung und Erneuerung durch jene mit enormen Kosten zusammengebrachte und unterhaltene Privatbibliothek erschlossen, die mit der öffentlichen, gleichfalls von ihnen durch reiche Zuwendungen vermehrten Bibliothek im Konvente von San Marco nicht zu verwechseln ist. Und wie praktisch und zugleich einfach hier der Betrieb geregelt war, zeigen hinlänglich Lorenzos Aufzeichnungen.[2]) Noch standen die Bücherschätze im Palaste der Via Larga; wohl im Erdgeschosse, unweit oder in der Kanzlei. Aber Lorenzo, der sich mit weitausschauenden Plänen trug, hatte die Absicht, in einem, wohl dem nördlichen Teile des Gartens von San Marco ein besonderes Bibliotheksgebäude errichten zu lassen. Als Michelagniolo dort eintrat, herrschte das lebhafteste Treiben. Die Bauarbeiten hatten bereits begonnen, — etwa nach einem Plane Giulianos da San Gallo? — und Steinmetzen waren mit der Zurichtung der Werkstücke dafür beschäftigt. Und noch auf dem Sterbebette bedauerte Lorenzo, zu Pico della Mirandola gewandt,

---

[1]) Fabroni Lorenzo de Medici 1784. II. No. 25; Reumont I. 224.

[2]) QF. VIII. A. d.

die Vollendung dieses Unternehmens nicht mehr erlebt zu haben, das bis zur Regierung Clemens' VII. überhaupt unterblieb, infolge der politischen Wirren in Florenz, die gleich nach dem Tode des Magnifico eintraten.

In diese Reihe öffentlicher Stiftungen gehört nun auch die Kunstschule von San Marco.

Vasari erzählt, Lorenzo il Magnifico habe zur Hebung der einheimischen Kunst, insbesondere der Skulptur, die ihm nicht mehr auf der Höhe wie zu Donatellos und Verrocchios Zeiten zu stehen schien, eine „Kunstschule und Akademie" eingerichtet und Meister Bertoldo, Donatellos ehemaligen Gehilfen und Atelierchef, der zum Arbeiten zu alt, zum Unterrichten aber noch hinlänglich befähigt erschien, zum Konservator der Sammlungen und zum Leiter der ganzen Anstalt bestellt. Mag Lorenzo bei seiner hochherzigen Gründung auch wirklich von diesem Motive geleitet worden sein, was nicht sehr wahrscheinlich ist, oder von anderen Gesichtspunkten; mag die Liebe zur Antike in ihm den Wunsch gezeitigt haben, die Maler und Bildhauer von Florenz möchten durch eindringlicheres Studium der Alten das eigene Können läutern und zu gleicher Vollendung steigern; oder wollte er das in seinem Hause nun schon traditionelle, bisher jedoch vorwiegend literarische Mäcenat auch auf Künstler ausgedehnt wissen — genug, die Schule wurde Ende der achtziger Jahre — nicht vor 1488 — begründet und bestand wohl bis zur Vertreibung der Medici a. 1494. Wer Bertoldos Nachfolger nach dessen Tode (etwa am 28. Dezember 1491) in ihrer Leitung wurde, ist unbekannt. Solange Polizian dort lebte, mag dieser eine gewisse Aufsicht über die Anlage und ihren Bestand an Kunstsachen ausgeübt haben. Unterricht wurde aber nicht mehr erteilt. Lorenzos Kränklichkeit und Ende verhinderten wohl in der Beziehung Fürsorge zu treffen; und auch Piero II. scheint die Stelle eines Leiters unbesetzt gelassen zu haben, wenngleich die einmal zugelassenen Künstler nach wie vor im Garten arbeiten konnten. Michelagniolo wenigstens besaß den Schlüssel und somit ungehinderten Zugang zum Casino; ja er wird dort sogar sein Atelier gehabt und die Madonna an der Treppe, den Herkules

und den Crucifixus für Santo Spirito geschaffen haben. Nach der Rückkehr der Medici aus dem Exile im Jahre 1512 wurde die „Akademie“ nicht wieder in Betrieb gesetzt, war doch der Garten in den Schreckenstagen des 9. und 10. November 1494 ganz besonders verwüstet worden.[1]) Aber der Gedanke lebte fort, um schließlich in der von Cosimo I. im Jahre 1562 reorganisirten, mit ungleich reicheren Mitteln, Ehren und Vorrechten ausgestatteten, in ihren Leistungen jedoch weit geringwertigeren Accademia di Belle Arti verwirklicht zu werden, während Garten und Casino dem Palaste, den Bernardo Buontalenti ungefähr seit 1570 für den Großherzog Franz I. errichtete, sowie modernen Erweiterungen zum Opfer fielen.

Diese Kunstschule Lorenzos il Magnifico darf so wenig mit einer Kunstakademie im heutigen Sinne des Wortes verglichen werden wie etwa die sogenannte platonische Cosimos mit einer modernen Gelehrtenakademie. Lorenzo (wie sein Großvater) war eine zu gesunde und in sich geschlossene, eine zu allseitig gebildete und selbstschöpferische Natur, um sich dem verhängnisvollen Irrtume hinzugeben, es könnte allein auf dem Wege akademischer Zucht, durch berufsmäßigen, streng geregelten Unterricht Kunst erzielt werden, selbst da wo die Anlagen fehlen. Als dieser Grundsatz in Italien und anderwärts Geltung erhielt, war die Kunst in unaufhaltsamem Verfalle. Es fiel ihm nicht ein, Künstler mit äußeren Mitteln großzuziehen, zu discipliniren und zu reglementiren, — wie es wohl heute geschieht. Vielmehr walteten hier die freieste Bewegung und die lockersten Formen von Organisation. Begabten jungen Leuten wurde im Garten das denkbar reichste Studienmaterial unter sachverständiger und bewährter Anleitung zur Verfügung gestellt. Maler und Bildhauer durften es anstandslos benutzen. Ein Unter-

---

[1]) Was von Antiken noch übrig war, kam später in die großherzogliche Sammlung. Auch Bandinellis Laokoon befand sich zusammen mit seinem Orpheus eine Zeitlang dort. Er stand zuerst „nella testa del II cortile del palazzo Medici“, nicht seit 1525 (Vas. VI. 146; Pelli Galleria di Firenze II. 27), sondern laut Inschrift an dem Werke selbst, seit dem 10. Oktober 1531, und dort bewunderte ihn auch Fichart im Jahre 1536 (Frankf. Archiv 1815, p. 102). Nach dem Verkaufe des Palazzo Medici an die Riccardi (a. 1659) wurde die Gruppe in den Garten von San Marco transportirt (bis 1671) und alsdann in die Galerie.

schied zwischen den einzelnen Kunstgebieten wurde glücklicherweise nicht gemacht, war auch bei dem universalistischen Zuge der Zeit ausgeschlossen. Unter den Zöglingen des Gartens herrschte ein reger Wetteifer. Einer suchte es dem anderen zuvor zu tun. Wer kein Talent besaß, blieb bald von selbst zurück. Aber der Talentvolle konnte auch auf ein Weiterkommen rechnen; denn Rat, Hilfe und Unterweisung fand er hier in liberalster Weise. Lorenzo il Magnifico, dieser große Menschenkenner, Mäcen und Künstler, beobachtete einen jeden dieser Eleven. Er nahm persönlich Anteil an ihren Schicksalen wie Arbeiten. Er spornte sie unablässig an durch Anerkennung und Lob. Er setzte Preise aus und gewährte, wenn's nötig wurde, bei besonders hervorragenden Leistungen, auch wohl die Subsistenzmittel während der Studienzeit und verschaffte endlich später Aufträge und Verdienst.

Daß diese Art, Kunst zu fördern, die richtige war, zeigen die glänzenden Erfolge, die hier erzielt wurden. Nicht zuviel sagt die Behauptung: Die Entwicklung der Florentiner Kunst zur italiänischen und ihr unvergleichliches Blühen im ersten Drittel des Cinquecento ist nicht zum geringsten die Folge der hochherzigen Bestrebungen Lorenzos gewesen, die in diesem Garten, zu einem Teile wenigstens, verwirklicht waren.

Um nun Zöglinge in der wünschenswerten Zahl und Qualität zu erhalten, ungeeignete Elemente aber vom Besuche seiner Schule auszuschließen, hatte Lorenzo il Magnifico mit Domenico Ghirlandajo, aber auch wohl noch mit anderen bedeutenden Meistern, an denen ja, trotz Vasaris gegenteiliger Versicherung, damals in Florenz kein Mangel war, das Abkommen getroffen, ihm eigene Schüler, die Geschick und Neigung zur Bildhauerei zeigten, zuzuweisen. Und auf diesem Wege gelangten dahin aus Ghirlandajos Atelier die Maler Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Michelagniolo Buonarroti; von anders her die Bildhauer Pietro Torrigiani, Giovanfrancesco Rustici, Baccio da Montelupo (?) u. a. m.

Vierzehn Jahre zählte Michelagniolo, als er 1489 Lehrling in der Bildhauerschule des Casino Medici wurde. So erzählt Vasari, der in diesem Falle über gute Informationen verfügte. Condivi dagegen, ohne eigene Kenntnis der Dinge, gibt, allein nach den Mitteilungen seines Meisters, eine anscheinend abweichende Darstellung, welche zwar nicht direkt unrichtig ist, doch wesentliche Punkte wieder verschweigt. Mit keiner Silbe erwähnt nämlich Michelagniolo den Namen Bertoldos, übergeht geschickt dessen Unterweisung und Einfluß und schreibt ungenirt alles Verdienst sich selbst zu. Wie zufällig sei der Knabe, wieder unter der Führung des unvermeidlichen Granacci, in den Garten von San Marco geraten. „Als er nun dort die Fülle und die Schönheit der Antiken wahrnahm“, — und charakteristischerweise weiß der Biograph nur von diesen zu berichten — „ging er nicht mehr zu Domenico Ghirlandajo noch anderswohin, sondern blieb hier als in der besten Schule für Bildhauerei“ — für die er sich also stillschweigend und auf eigene Faust entschlossen haben mußte — „und schaute bald den Gesellen und Lehrlingen bei ihrer Arbeit zu, bald versuchte er sich auch selbst in diesem und jenem. Eines Tages erblickte er den Kopf eines alten, grinsenden Faunes mit langem Barte, dessen Mundpartie aber stark beschädigt war; und da ihm dieser über die Maßen gut gefiel, beschloß er ihn in Marmor nachzubilden.“ — Die Analogie mit der „Versuchung des heiligen Antonius“ sowohl in bezug auf den Stoff wie auf die näheren Umstände und ihre Motivirung springt in die Augen: Dort das Bizarre der Teufel, hier der Maske. — „Damals nun betrieb Lorenzo il Magnifico den Bau seiner Bibliothek. Eine große Anzahl von Steinmetzen war mit der Zurichtung der Werkstücke beschäftigt, und viel Marmor lag allenthalben umher. So ließ sich Michelagniolo von jenen Leuten ein Stück davon geben, dazu die nötigen Werkzeuge wie Hammer und Meißel und begann den Faunskopf mit der größten Sorgfalt und mit solchem Eifer auszuführen, daß er in wenigen Tagen damit fertig war. Dabei hatte er das, was an dem Originale fehlte, nach eigener Idee ergänzt, also den Mund, wie er beim Lachen geöffnet war und alle Zähne sehen ließ.“

Nun wollte der Zufall, daß der Magnifico, welcher in gewissen Zeitintervallen den Garten zu besuchen pflegte, um sich persönlich von dem Fortgange seines Unternehmens zu überzeugen, den Knaben beim Glätten seines Kopfes beschäftigt fand. Er trat hinzu, betrachtete die Arbeit und verwunderte sich höchlichst, als er ihre Vorzüglichkeit, andrerseits die große Jugend des kleinen Künstlers in Rechnung zog. Doch ließ er sich zunächst nichts merken, lobte den Knaben, meinte aber zugleich neckend: „Oh, du hast diesen Faun als alten Kerl dargestellt und ihm dennoch alle Zähne gelassen? Weißt du denn nicht, daß Leuten in diesen Jahren immer der eine oder andere zu fehlen pflegt?"

Diese Worte trafen das Kind wie ein Vorwurf; und eine Ewigkeit dünkte es ihn, bis der Magnifico fortgegangen und der Schnitzer verbessert wäre. Dann aber machte sich Michelagniolo wieder an die Arbeit und bohrte in das Zahnfleisch so geschickt eine Lücke, daß es den Anschein hatte, als wäre einer der oberen Schneidezähne mitsamt der Wurzel ausgefallen. Darauf wartete er mit Ungeduld, was Lorenzo nunmehr sagen würde. Der kam anderen Tages wieder; und als er den Eifer und die treuherzige Einfalt des Knaben sah, lachte er zuerst tüchtig, beschloß aber dann, in Anbetracht des vielversprechenden Talentes das sich hier offenbarte, ihn in seinem Hause und auf seine Kosten weiter ausbilden zu lassen. Er erkundigte sich nach Namen und Herkunft und sprach: „Lauf und sage Deinem Vater, ich möchte ihn gern sprechen."

Als Ludovico Buonarroti hörte, um was es sich handelte, wollte er zuerst nicht kommen. Ja er beklagte sich bitter über Granacci, (der auch hier wieder die Rolle eines wohlwollenden Vermittlers und Beraters spielte), daß er ihm den Sohn ganz verleite; und wie er ein Jahr zuvor sich scharf über den Farbenreiber, der der Familie zur Unehre gereiche, geäußert, so schimpfte er jetzt über den Steinklopfer; und der altkluge Granacci hatte einen schweren Stand, dem Alten den fundamentalen Unterschied zwischen einem Künstler und einem Steinmetzen auseinanderzusetzen. Endlich entschloß sich der Vater zu dem saueren Gange in den Palazzo Medici; denn selbst in der freien Bürgerrepublik konnte man sich doch nicht

so ohne weiteres einem so hohen Herrn versagen. Und vollends unter dem Banne der Liebenswürdigkeit Lorenzos schmolz aller Widerstand Ludovicos dahin. Er stellte Seiner Magnificenz auf deren Ansuchen aufs bereitwilligste nicht nur den Sohn, sondern all sein Hab und Gut zur Verfügung. Und als sich im weiteren Gespräche Lorenzo nach Ludovicos Verhältnissen erkundigte, gab er jene stolze Antwort, von der bereits die Rede gewesen ist,[1]) und die dem Sohne noch im spätesten Alter dermaßen aus der Seele gesprochen war, daß er sie seinem Biographen und der Nachwelt überliefert hat. Darauf erwiderte Lorenzo: „Brav, aber sieh zu, ob ich in Florenz etwas für Dich tun kann, und wende Dich dann getrost an mich.“ Dies geschah. Nach einiger Zeit kam Ludovico wieder und bat den Magnifico um eine Stelle beim Zollamte von Florenz, die gerade frei geworden war und monatlich etwa acht Dukaten eintrug. „Ich habe“, sprach der Vater bei dieser Gelegenheit, „nichts als Schreiben und Lesen gelernt und glaube, daß ich damit bei diesem Posten ganz gut auskommen werde.“ Lorenzo, der wohl eine höhere Forderung erwartet haben mochte, sagte lächelnd, indem er ihm die Hand auf die Schulter legte: „Du wirst zeitlebens ein armer Teufel bleiben. Bis sich etwas besseres für dich findet, magst Du immerhin die Stelle versehen.“

Vier Jahre lang war Ludovico im Genusse dieses Amtes; dann verlor er es bei der Vertreibung der Medici im Jahre 1494. Unter Ludovicos Papieren findet sich der Entwurf zu einem Schreiben vom Jahre 1512, doch ohne Monats- und Tagesdatum, worin er Lorenzos Sohn Giuliano, den im Jahre 1516 verstorbenen Duca di Nemours, um Wiedereinsetzung in die Stelle eines, wie er's nennt, „ragioniere ordinario e straordinario della dogana“ bittet — mit welchem Erfolge, ist unbekannt.[2])

So kam Michelagniolo in das Haus der Medici. Er erhielt darin ein gutes Zimmer, dessen Lage nicht mehr bestimmt werden

---

[1]) Pag. 19.

[2]) AB. XXIII. fol. 73. Gotti II. Nr, 2. Auch Michelagniolo verwandte sich für seinen Vater bei Giuliano de Medici mit „dua versi“, im Spätherbste (November?) 1512 (vergl. Mil. p. 47).

kann,[1]) und was er sonst für seinen Unterhalt und seine künstlerische Ausbildung bedurfte. So schenkte ihm der gütige Lorenzo zum Zeichen seines Wohlwollens einen violetten Mantel und setzte ihm, gleich den anderen Schülern des Gartens, ein Taschengeld von monatlich fünf Dukaten aus, eine nicht unbeträchtliche Summe, die aber großenteils zur „Rückerstattung von Erziehungskosten" an den Vater gelangte.[2])

So einfach, wie Condivi erzählt, haben sich die Dinge sicherlich nicht abgespielt. Unzweifelhaft hat Michelagniolo den Faunskopf nach einer Antike des Casino Medici gemeißelt; und es ist zu beklagen, daß dieser samt der Vorlage anscheinend verloren gegangen ist. Denn die Maske, die aus der Kunstkammer der Großherzöge, nicht vor 1699, in die Uffizien gelangt ist und sich heute im Nationalmuseum von Florenz befindet (Nr. 124), kann auf Authenticität keinen Anspruch erheben: Ein manierirtes Werk aus der zweiten Hälfte des 16., wenn nicht erst aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts von roher und dabei doch virtuoser Ausführung, ohne eine Spur der Technik, die Michelagniolo bei seinen Erstlingsarbeiten anzuwenden pflegte. Die wohl aus Absicht mit langweiliger Regelmäßigkeit aneinander gesetzten, doch ungleichen Bohrlöcher an den vertieften Stellen, wie z. B. in den Augen- und Mundwinkeln, an Bart und Haupthaar, kontrastiren eigenartig mit dem übertriebenen Ausdrucke und der glatten Behandlung der Epidermis an Wangen, Nase, Stirn usw. Der unbekannte Verfertiger hat erst nach Vasaris Beschreibung von 1568 gearbeitet, sie aber mißverstanden. Denn die gleichsam nur aus Kurven bestehende Fratze in Florenz zeigt statt des vollen Gebisses mit einer Lücke in der Mitte, wie es Condivi beschreibt und die Pointe der Anekdote verlangt, überhaupt nur zwei fangartig hervortretende Zähne, zwischen denen die Zunge sichtbar wird, in Übereinstimmung mit der einen Maske rechts an dem angeblich von Michelagniolo ergänzten, antiken Torso in den

---

[1]) QF. VIII. A. b.

[2]) Der Empfang von Taschengeld war nichts Außergewöhnliches. Nach Vasari wurden alle Zöglinge der Kunstschule salarirt.

Uffizien[1]); und die wulstigen Lippen erscheinen wie geflissentlich an den Rändern lädirt, um damit Alter und schlechte Erhaltung des Originales anzudeuten. Dieses posthume Werk, das nach Aussehn und Technik in eine Zeit gehört, welche den antiquarischen Interessen vor den künstlerischen den Vorzug gab, darf überhaupt nicht unsere Vorstellung von Michelagniolos Erstlingsarbeit beeinflussen; steht es doch dahin, ob er nach Condivis Bericht überhaupt eine „Maske", also ein Relief von mehr malerisch-dekorativer Wirkung, und nicht vielmehr eine Freiskulptur — testa di un Fauno — angefertigt hatte.[2])

Unbestritten soll ferner sein, daß der Faunskopf, der Michelagniolos frühreifes Talent und vor allem seine technische Geschicklichkeit, um nicht zu sagen Bravur, auch in der Bildhauerkunst offenbarte, die Ursache zu seiner Aufnahme in Lorenzos Haus gewesen ist; und diese mag sich dann in der Weise vollzogen haben, wie Condivi erzählt. Aber was sich alles seit dem Eintritte des Knaben in den Garten bis zu diesem Momente ereignet hat, die näheren Umstände, unter denen das Werk zustande gekommen ist, die Ausbildung, die Michelagniolo genossen hat, bevor er eine so erfreuliche Probe seines Könnens ablegte, — dies alles erfahren wir nicht. Die Kopie des antiken Faunes ist unmöglich seine Erstlingsarbeit gewesen. Zu ihrem Gelingen gehörten, außer der Befähigung, in erster Linie andauerndes Studium und Übung. So ohne Vorbereitung vermochte selbst ein Michelagniolo nicht die technischen Schwierigkeiten zu meistern, die Material wie Vorlage ihm boten; ganz abgesehen davon daß sich allein schon in der Wahl des Gegenstandes eine Vorliebe für Stoffe ausspricht, die bei dem jugendlichen Künstler bisher nicht in dem Maße zu bemerken, vielmehr erst das Resultat einer ganz bestimmten, wenn man will, sogar einseitigen Erziehung war. — Endlich, wie töricht benimmt sich nach Condivi der Vater Ludovico! Wie verdächtig ist die Wiederholung dessen, was schon beim Übertritte zu Ghirlandajo so wenig Glauben beanspruchen konnte! Hatte Ludovico einmal eingewilligt, daß sein

---

[1]) QF. XV. 4.
[2]) QF. Nr. XV. 1.

Sohn ein Künstler wurde, so mußte ihm auch jeder Weg, der dessen Ausbildung förderte, genehm sein, und erst recht, wenn dies unter so ehrenvollen Umständen geschah, wenn der Alte sich selbst der Sorge um den Unterhalt seines Sohnes in Zukunft überhoben, ja das eigene Einkommen dabei noch aufgebessert sah. Sicherlich war Ludovico ein ahnenstolzer, beschränkter Herr; aber für so bornirt darf man ihn doch wieder nicht halten, daß er erst der Weisheit eines dreizehnjährigen Jungen bedurfte, um den Unterschied zwischen einem Künstler und einem Handwerker zu begreifen, oder daß er keine Ahnung von dem grundlegenden Wandel gehabt haben sollte, der sich in dem Bildungsgange seines Sohnes seit einem Jahre vollzogen hatte.

Weit entfernt Widersprüche zu enthalten, ergänzen einander vielmehr beide Berichte, wenn anders man unbefangen ihren Wortlaut interpretirt: Zwischen der Aufnahme in den Garten von San Marco und derjenigen in den Palazzo Medici ist scharf zu scheiden. Nur von der letzteren spricht Condivi, von beiden Vasari. Nach Condivi kam Michelagniolo, etwa fünfzehn bis sechzehn Jahre alt, in Lorenzos Haus und lebte dort ungefähr zwei Jahre, bis zum Tode seines Gönners, d. h. vom Frühjahre 1490 bis zum 8. April 1492. Nach Vasari gab Domenico Ghirlandajo den Knaben nach Verlauf eines Jahres, also im Frühjahr 1489 an den Garten von San Marco ab. Mithin befand sich Michelagniolo dort bereits ein volles Jahr, ehe er Gelegenheit hatte, durch sein bescheidenes und lernbegieriges Wesen wie durch seine Leistungen die Aufmerksamkeit Bertoldos und in weiterer Folge Lorenzos Wohlgefallen und Fürsorge in so ungewöhnlichem Maße hervorzurufen; und ich denke mir, der neue Lehrer wird an dieser, für die Weiterentwicklung seines Zöglings so glückverheißenden Wendung nicht unbeteiligt gewesen sein. Und auch nach der Übersiedelung in den Palast, in dem auch sein Lehrer wohnte, dauerte der Unterricht in der Bildhauerei fort, vom 1. April 1489 bis zum Tode Bertoldos, der am 28. Dezember 1491 in Lorenzos Villa zu Poggio a Cajano das Zeitliche segnete.

DRITTES KAPITEL.

Im Hause Lorenzos il Magnifico (Fortsetzung). Die Lehrlingszeit im Garten von San Marco. Florentiner Künstler und Humanisten. Bertoldo di Giovanni. Die Antike.

Es gibt Perioden in der Menschheitsentwicklung, in denen der schöpferische Trieb erstorben zu sein scheint, mit ihm auch die Empfindung und das Augenmaß für das Große und Einheitliche, für Schönheit, Einfachheit und Harmonie. Das künstlerische Streben findet Befriedigung am Kleinen und Unbedeutenden, ja am Niedrigen. Statt des Ernstes, statt der opferwilligen Hingabe an die Sache — Zerfahrenheit und nervöse Willkür; statt ruhiger, wenngleich oft einseitiger Entfaltung — launisch sprunghaftes Überhasten, ein Spielen mit leeren Formen, die Lust an dem, was die Sinne reizt, am Sensationellen und Pikanten. Solche morbiden, produktionskranken oder produktionsschwachen Zeiten sind Zeiten der Negation, der Kritik und des Theoretisirens, der um so schärferen Ausbildung des Verstandes. Aber trotz aller Zügellosigkeit und Ausgelassenheit des Individuums, bei allem Prunke und äußerem Scheine lastet doch das Gefühl des Niederganges, der Ohnmacht, der Unfruchtbarkeit und der Selbstzersetzung wie ein Alp gerade auf die Edelsten und Besten. Um von näher liegenden Beispielen abzusehen, so bezeichnete der Kirchenvater Augustin die Kultur, in der er lebte, nicht aus Übersättigung und Ekel, sondern mit dem Ernste tiefsittlicher Überzeugung, als eine Afterkultur. Er

prophezeite die Weltauflösung, auf die allerdings eine Neugestaltung der Dinge erfolgen werde.

Es gibt aber auch positiv gerichtete Epochen, solche des Aufstieges und des Blühens. Wo eine Unsumme von Kräften zur Entfaltung und nach einem Ziele drängt, und das Bewußtsein von der eigenen Energie, Würde und Schönheit, Begeisterung weckt und Ansporn zu neuen unerhörten Taten zum Wohle der Gesamtheit, zu ihrer Veredlung und Vervollkommnung. Das Perikleische Athen erschien, nicht bloß der Nachwelt, als Inbegriff der Vollendung griechischen Geistes- und Kunstlebens. Voltaire betrachtete seine Zeit als den Höhepunkt menschlicher Entwicklung; und der englische Geschichtsphilosoph Hume feierte sie als die glücklichste, weil unter dem Walten edler Humanität alle politischen, religiösen und sozialen Gegensätze verstummt seien.[1]) Nichts anderes meinte Ulrich von Hutten von seinem Zeitalter, dem Julius' II., Leos X., Leonardos, Raffaels und Giorgiones, wenn er im Momente überströmenden Glücksempfindens ausrief: „Welch eine Lust zu leben!" Nirgends aber mochte diese Gewißheit freudigen Hoch- und Selbstgefühles einen so schlichten, so natürlichen und treffenden Ausdruck gefunden haben als in dem Epigramme, das Polizian dem Domenico Ghirlandajo für sein Fresko in Santa Maria Novella: „Wie der Engel dem Zacharias erscheint" verfaßte: — „Florenz im Jahre 1490 die schönste unter den Städten Italiens, geadelt durch Reichtum, Siegesruhm, durch Künste und Monumente sowie im Genusse von Überfluß, Gesundheit und Frieden."[2]) — Diese Worte der Selbstzufriedenheit, eines berechtigten Kraftbewußtseins und stolzen Bürgersinnes waren den Florentinern aus der Seele gesprochen. Im Jahre 1490 stand in der Tat Florenz im Zenithe seines Glanzes; und diesen ganz einzigen, wenn auch allzuschnell vergänglichen Zustand verdankte es vorzugsweise dem neuen Perikles Lorenzo il Magnifico, der mit

---

[1]) In den Essays von 1740.

[2]) An. MCCCCLXXXX, quo pulcherrima civitas opibus victoriis artibus aedificiisque nobilis, copia salubritate pace perfruebatur. Gesichert ist Polizians Autorschaft nicht; aber eine innere Wahrscheinlichkeit spricht dafür. So könnte dieser Intimus Lorenzos wohl gesprochen haben. (Fineschi il forestiere istruito p. 25 ff.)

so seltenem Geschicke schlummernde Kräfte zu wecken und zu verwerten verstanden, mit dessen Hinscheiden aber auch die Blüte und die gedeihliche Entwicklung der freien Republik dahinsanken.

Unter den wohltätigen Einfluß dieses Mannes kam Michelagniolo Buonarroti. Die zwei Jahre, die er in der Casa Medici verlebte, gehören zu den glücklichsten und fruchtbarsten seines Lebens. Keine andere Periode läßt sich dieser in Wahrheit „halkyonischen“ vergleichen: Nicht die Zeiten seiner Freundschaft mit Tommaso Cavalieri und Vittoria Colonna oder die seines höchsten Alters. Dort doch nur vorübergehende Glücksempfindungen, wurzelnd im letzten Grunde in schmerzvoller Resignation, in einer in Kämpfen und Bitternissen aller Art gereiften Erfahrung, in einer Willensenergie, die übermenschliche Anstrengungen kostete und doch in jedem Augenblicke dem Ungestüme eines leidenschaftlich verlangenden Herzens erlag. — Hier, die frische, naive Empfänglichkeit einer jungen, begeisterten Künstlerseele, die sich vertrauensvoll der neuen, nie erhofften Führung überließ.

In einem Alter, in dem der menschliche Geist sich willig dem Zauber einer überlegenen Persönlichkeit hingibt, gelangte Michelagniolo in Lorenzos Nähe; und dieser wie der Erzieher seiner Söhne, Polizian, nahmen sich des Knaben gütig an. Sie wiesen ihn unaufhörlich auf das Schöne hin, gleicherweise Quelle wie Endziel jedweden edlen Kunstschaffens, und führten ihm zugleich praktisch auch die mustergültigen Beispiele dafür vor: Der eine aus der klassischen Literatur, die er wie kaum einer damals kannte und beherrschte; der andere aus der Fülle entzückender Kleinkunst der Alten, die er sein eigen nennen durfte.

Lorenzo ließ den Knaben, wenn auch nicht täglich[1]), so doch wiederholt rufen, um mit ihm seine Sammlungen durchzusehen; und der hohe Herr, wohl ihr bester Kenner und Interpret, hatte an dem lebhaften Interesse und dem frühreifen Urteile des Knaben seine Freude. Polizians hilfsbereites und geschäftiges Wesen, seine Freundlichkeit und Gefälligkeit waren stadtbekannt. Launig und mit

---

[1]) Wie Condivi cap. 8. 12 angibt.

sichtlichem Behagen, wenngleich äußerlich ungehalten und polternden Tones, erzählt er selbst, wie er in Florenz der am meisten geplagte Mensch sei. Kaum habe er Zeit sein Brevier herunterzubrummeln — sbocconcellare — geschweige denn zu schreiben und zu studiren. Alle Welt überlaufe ihn mit den unglaublichsten Anliegen: Der wolle ein Hochzeitskarmen von ihm, und jener ein galantes Poem für ein Ständchen oder einen Liebeszauber für seine Spröde. Der wieder einen Sinnspruch für allerlei Geräte, Waffen, Ringe oder als Wandschmuck im Wohn- und Schlafgemach. — „Alle Zimmerwände in Florenz könnten mit diesen Reimereien bedeckt sein“.[1]) — Dem habe er ein Tanzliedchen zu spenden und jenem eine Laude — und man kennt Polizians (wie auch Lorenzos) unvergleichliche Meisterschaft, sprudelnden Witz und tiefe Empfindung auf dem Gebiete der popularen profanen wie geistlichen Dichtung, in den Poesie spirituali und Rappresentazioni sacre wie in den Carnevalsliedern. — Die Mädchen aus Stadt und Land machten ihn zum Vertrauten ihrer tausenderlei großen wie kleinen, meistens Herzensaffären; den Versifexen habe er die Reimereien einzurenken. Kurz — Jedermann kennt ihn, kommt zu ihm, klagt ihm sein Leid; jeden hört er, jedem hilft er, allen gehört er an, nur nicht sich selbst.

Dieses Schreiben, das einen köstlichen Einblick in Polizians Eigenart wie tägliches Tun und Treiben gewährt, ist vom 22. April 1490 datirt, also aus der Zeit, als Michelagniolo wohl schon Familiare der Medici war; und auch er gehörte zu der Kundschaft des vielseitigen und gewandten Mannes, namentlich seitdem dieser — in seinen letzten Lebensjahren — im Casino Medici wohnte. Dann mochte der Knabe den Dichter, wenn er durch die stillen Laubgänge des Gartens lustwandelte, zuweilen begleiten und aus seinem Munde allerlei Mythen und Fabeln aus der antiken Literatur ver-

[1]) Omnesque iam parietes a me quasi a limace uideas oblitos argumentis uarijs et titulis. Isidoro del Lungo, der eine gelungene italiänische Übersetzung dieses Schreibens gibt (Fiorenza p. 204, 459), hat in den Prose Volgari di Poliz. (Florenz 1867) eine Reihe von Epigrammi und Epitaffi Polizians zusammengestellt. Der Brief ad Hieronymum Donatum, lat. verfaßt, steht in Epist. liber II. 13 (vergl. auch Reumont II. 354).

nehmen, die seinen lebhaften Geist beschäftigten und seine Hand zum Bilden reizten. Anknüpfend an alte Kunstwerke, die um sie herumstanden, erklärte Polizian ihm auch wohl ihren Sinn, ja stellte ihm direkt Themata behufs künstlerischer Reproduktion. Das alles war aber kein eigentlicher und methodischer Unterricht, sondern gelegentliche Einwirkung und Anregung, Äußerung des Wohlwollens und des Anteiles, den beide Männer, überhaupt die Familiaren der Casa Medici an Michelagniolo nahmen. Polizian war übrigens im Jahre 1491, wohin doch die Entstehung der Kentauernschlacht, des ersten erhaltenen Werkes Michelagniolos in Marmor, gehört, von Florenz für längere Zeit abwesend.[1])

So, in treuer Hut, umgeben von warmer Zuneigung, wie sie ihm sonst wohl weniger zu teil wurde, allseitig in liberalster Weise gefördert, im Genusse einer Freiheit, die vorher unbekannt war, und in einer Welt von ungeahnter Weite, Schönheit und Größe, konnte Michelagniolo seine Fähigkeiten zur Reife gelangen lassen; und die persönlichen Beziehungen, die sich hier anknüpften, hielten, kurze Schwankungen abgerechnet, ebenso sein Leben hindurch an, wie die Anregungen, die er empfing, Richtung und Charakter seiner Gedanken und seiner Kunst bestimmten. Das bloße Dasein schon in diesem erlesenen Kreise bewirkte eine Steigerung seiner Persönlichkeit. Michelagniolos geistiges Niveau hob sich. Seine Anschauungen wurden allmählich geklärter und vertiefter. Eine Fülle neuen Bildungsstoffes wurde ihm zugeführt, und das Verlangen in ihm geweckt, die eigenen Schwingen zu entfalten.

Nicht immer haben wir uns demnach Michelagniolo als einen Melancholiker vorzustellen, der am liebsten in der Einsamkeit sich in seine Welt von Gedanken und Entwürfen einspann. Nicht immer erscheint seine Kunst mit „Kummer und Bitternis“ getränkt. Wohl ist Ernst die Grundstimmung seines Wesens. Aber erst später, mit dem Fehlschlagen seiner Hoffnungen in Rom, infolge rastlosen Kämpfens mit widrigen Verhältnissen und Personen wie mit dem

---

[1]) Aus Venedig kündigte er am 20. Juni 1491 dem Magnifico die Übersendung dreier antiker Vasen an, über deren Verbleib die Inventare der Medici keine Auskunft geben. (Del. Lungo Poliz. Prose volgari p. 78.)

eigenen leidenschaftlichen Wollen, erhielt sie jene trübe, schwermuts- und sehnsuchtsvolle Färbung, die sich mit den Jahren steigerte und zuletzt von seinem ganzen Wesen Besitz ergriff. In der Jugend bis zum Tode des Magnifico, aber auch noch später — man kann die Grenzen ganz gut bis zum David herunterrücken — war Michelagniolo unbefangener Lebensauffassung wohl zugänglich. Die paar Gedichtfragmente im Stile Petrarcas und Polizians, die sich erhalten haben, beweisen dies zur Genüge. Dem Einflusse des heiteren Sinnenlebens im Zeitalter Lorenzos, der literarisch-künstlerischen Interessen, die im Kreise des Magnifico vorherrschten, des Genusses, der hier in der mannigfachsten Gestalt geboten wurde, immer aber in verführerischer Anmut und Feinheit, konnte und mochte auch er sich nicht entziehen. Damals bereits wird er begonnen haben, sich mit der zeitgenössischen Dichtung zu beschäftigen, deren Kenntnis ihm in Bologna bald so nützlich werden sollte; nicht mit der lateinischen, die er nicht verstand, aber mit Dante, Petrarca und Boccaccio, ferner mit Polizian, Lorenzo u. a., in deren Produktionen die nationale Sprache und Poesie so glänzende Triumphe feierte. Nicht minder wird er sich an dem festlichen Treiben beteiligt haben, das wie ein Taumel Florenz ergriffen hatte, an den dramatisch musikalischen Aufführungen im Palaste, deren Seele Lorenzo il Magnifico war, — Veranstaltungen, die dem Stadtherrn zur Aufrechterhaltung seines persönlichen Regimentes ebenso nötig erschienen wie die Pflege von Kunst, Wissenschaft und glänzender Geselligkeit, und die allmählich den Zündstoff anhäuften, in dessen Brande die mediceische Kultur aufging.

Man läßt gewöhnlich Michelagniolo in der neuen Umgebung, neben der künstlerischen auch den Grund zu einer umfassenden Geistesbildung legen. Neuere Schriftsteller[1]) belieben sich vorzustellen, wie der fünfzehnjährige Knabe einen Kursus in der Philosophie, natürlich in der platonischen, und womöglich beim

[1]) Gori (in Condivi p. 102) z. B. oder Stendhal (hist. de la peinture), Harford (life of Michelagniolo vol. I.), Symonds und Thode; Fiorenza p. 207; vor allem und wohl am uferlosesten v. Geymüller loc. cit. p. 51 ff. usw.

Hohenpriester des Platonkultus, Marsilio Ficino selbst, durchgemacht, mit Landin und Graf Pico della Mirandola disputirt habe und von Polizian in die Literatur der Alten eingeführt worden sei. In der Tat, wenn irgendwo, so bot sich hier an diesem vornehmsten Mittel- und Brennpunkte geistiger und künstlerischer Interessen Europas die beste Gelegenheit zum Erwerbe eines allseitigen und gediegenen Wissens.

Dennoch beruhen solche Voraussetzungen, was Michelagniolo anlangt, auf einer Verkennung nicht nur der in Florenz und in der Umgebung Lorenzos il Magnifico herrschenden Gepflogenheiten, sondern auch der Bedingungen und Überlieferungen, die damals für die künstlerische Erziehung überhaupt maßgebend waren und mit der den Florentinern eigenen Konsequenz auch eingehalten wurden. Michelagniolo hat im mediceischen Palaste keine Prinzenerziehung genossen, etwa als Gefährte der Söhne Lorenzos, der er nicht war noch sein sollte.[1]) Dazu war der Rangunterschied selbst in dem demokratischen Florenz doch zu groß. Behandelte ihn der Magnifico auch stets mit väterlicher Güte, mit jener schlichten, gewinnenden Herzlichkeit, die seiner Person einen unwiderstehlichen Zauber verlieh und in jedem, auch dem Geringsten und Jüngsten dieses Kreises das wohltuende Gefühl der Zugehörigkeit weckte, Michelagniolos Stellung war in diesem Haushalte denn doch nicht die eines „geehrten Gastes" oder gar eines „Adoptivsohnes". Auch bediente sich seiner Lorenzo nicht bei Ankäufen von Anticaglien und Kunstwerken.[2]) Zögling des Studio Fiorentino ist er nie

[1]) Von diesen käme als etwa gleichaltrig höchstens Giovanni (geboren am 12. Dezember 1475), der spätere Papst Leo X., in Betracht, der aber längst für die geistliche Karriere bestimmt, damals bereits im Besitze reicher Pfründen und seit dem 9. März 1489 zum Kardinal designirt war. Piero, der älteste, war 1471, der jüngste, Giuliano, in demselben Jahre 1478 geboren wie Giulio (Clemens VII.), der uneheliche Sohn des in der Pazziverschwörung ermordeten Giuliano, des Bruders Lorenzos. Leos X. gelegentliche Äußerung, er und Michelagniolo seien gemeinschaftlich erzogen, ist nicht wörtlich zu nehmen, sondern als Ausdruck gnädiger Laune, als der Papst im Gespräche mit Sebastian del Piombo, Michelagniolos Vertrauten, dem Künstler seine Huld versichern ließ, ihn dadurch auch wohl seinen Wünschen willfähriger machen wollte.

[2]) Gotti le gallerie di Firenze p. 16 irrt in der Beziehung ebenso wie Symonds und von Geymüller (p. 51). Vergl. oben p. 43. 1.

gewesen. Gerade in den Jahren seines Aufenthaltes im Palaste interpretirte Polizian keinen antiken Dichter,[1]) und Privatissima hielt der Humanist dem Knaben nicht. Ebensowenig gehörte Michelagniolo dem literarischen Zirkel an, der sich um Landin zu versammeln pflegte. Noch war er Mitglied jener freien Vereinigung gleichgestimmter Männer, die sich platonische Akademie zu nennen und etwa seit 1456 oder noch später an verschiedenen Orten der Stadt wie ihrer Umgebung, im Studio Fiorentino, im Dom, in der Badia von Fiesole, in Rignano bei Giovanni Cavalcanti, am häufigsten jedoch in der erquickenden Stille mediceischer Villen oder auf Marsilios bescheidenem Gütchen bei Careggi zusammenzukommen liebte.[2]) Weder unter Lorenzo il Magnifico war er es noch unter Giovanni, der des Vaters Protektorat nach dessen Tode kurze Zeit fortführte; noch endlich in den Gärten der Rucellai, als aus der „Akademie“ ein politischer Klub geworden war, der aus Anlaß der Verschwörung gegen den Regenten von Florenz, Kardinal Giulio, im Jahre 1522 zersprengt wurde. Der Beweis ist nicht zu führen, daß Michelagniolo damals — wenn überhaupt je — Phädros und Symposion gelesen und sich in das Studium jener Modephilosophie versenkt habe, die mit der Platons wenig mehr als den Namen gemein hatte. Dafür fehlten ihm alle Vorbedingungen, die technische Vorbildung wie die geistige Reife, vor allem aber Neigung und Anlagen.

Seine künstlerischen Interessen waren mit grammatikalisch philologischen Studien, wie sie von den Philosophen damals betrieben wurden, bis zu einem gewissen Grade unvereinbar. Studium und Darstellung nackter Körper, überhaupt oder im Sinne der Antike, involvirt ebensowenig Kenntnis platonischer Ideenlehre wie die Intensität des Ausdruckes in Michelagniolos religiösen (oder kirchlichen) Werken den Einfluß Savonarolas. Endlich, sein frisches, schaffensfreudiges Temperament konnte unmöglich an Grillen und Spekulationen Befriedigung finden, die im besten Falle der intellek-

---

[1]) Fiorenza p. 180.

[2]) A. d. Torre storia della Accademia platonica 1901.

tuellen Entwicklung Gewinn brachten, Herz und Phantasie aber verödeten und wahre Kunst, Sittlichkeit und Religiosität eher gefährdeten; die auf einen verhältnismäßig kleinen Kreis von Gelehrten, Humanisten und Kritikern beschränkt, in der breiten Masse der Bevölkerung oder auch nur beim sog. Mittel- und Bürgerstande kein Verständnis fanden und sofort vor der machtvollen Persönlichkeit eines Savonarola wie Spreu im Winde zerstoben. Gleich Polizian war auch Michelagniolo die Philosophie ein „von nächtlichem Dunkel verhülltes, lichtloses Gebiet"[1]) und blieb es auch noch im späteren Alter, — wenngleich häufig genug andere allerlei Platonismen, z. B. schon zu Lebzeiten des Meisters in seinen Dichtungen und gegenwärtig in seinen Kunstschöpfungen entdeckt haben und noch finden.[2])

Condivi berichtet von der wahrhaft fürstlichen Gastlichkeit, die Lorenzo il Magnifico übte. Im Palazzo Medici war offene Tafel. Höchste Leutseligkeit und Urbanität herrschten an ihr. Aller Zwang im gegenseitigen Verkehre, alle Rangordnung waren verbannt. Jeder durfte sich daran niederlassen, so wie er erschien, und wo er Platz fand, ohne Rücksicht auf Alter, Geburt, Amt oder Würde. Und da Michelagniolo sich früh einzustellen pflegte, so kam er häufig in die unmittelbare Nähe des Magnifico, über dessen Söhne und über

---

[1]) Dank der Führung Picos della Mirandola geschah es, ut in nocte caeca et illuni iamiam mihi aliquid perfecti fulgoris ſubluceſcat. Vor dessen Ankunft war Polizian, überdrüssig der Streitereien der Philosophen, natura et aetate ad Homeri poetae blandimenta proclinior. Freilich mit den Jahren und im Hause Lorenzos trug in ihm der Gelehrte und Bibliothekar den Sieg über den Dichter und Schöngeist davon. (vergl. Polizians Miscellanea am Schlusse. Fiorenza p. 114; auch Villari Savonarola 1898. I. 50).

[2]) So reimte zur Zeit der überschwänglichen Freundschaft Michelagniolos mit Cavalieri z. B. Berni: Ho uisto qualche sua composizione. Son ignorante et pur direi d'hauerle lette tutte nel mezo di Platone (Frey Dichtungen Michelagniolos Nr. CLXXII); aber bekanntlich war Bernis Einbildung nicht kleiner wie seine Charakterlosigkeit und sein Speichelleckertum. In der Casa Buonarroti hat Bisnipote in Chiaroscuro seinen Großoheim als Philosoph und Dichter unter den Platonikern darstellen lassen, die angeblich im Garten der Rucellai zusammenzukommen pflegten. Aber diese schwächliche Malerei, bereits der Ausdruck einer irre geleiteten öffentlichen Meinung, kann doch nicht als Beweis dafür gelten, daß Michelagniolo auch wirklich Mitglied dieses Kreises gewesen sei oder zeitweilig an seinen Versammlungen teilgenommen habe. Harford (loc. cit. I. p. 64) müßte dafür andere Beweise bringen.

die bedeutendsten und berühmtesten Persönlichkeiten der Stadt zu sitzen. Dieser Brauch des Hauses, den auch Piero il Fiero beibehielt, muß dem Knaben gewaltig imponirt haben, da er ihn noch nach so vielen Jahren als Merkwürdigkeit und der Aufzeichnung für wert erachtete. Gleichwohl darf man auch daran nicht zu weitgehende Folgerungen knüpfen.

An Prunkmahle[1]), deren Veranstaltung den Medici gleichsam als Pflicht oblag, aus staatlicher Notwendigkeit, zu Ehren vornehmen Besuches, der ja meist in ihrem Palaste abstieg, ist dabei nicht zu denken; ebensowenig an Symposien oder „Conviti", wie sie hauptsächlich unter Cosimos Auspicien, zuweilen auch noch unter Lorenzo il Magnifico stattfanden, an besonders denkwürdigen Gelegenheiten, z. B. alljährlich am 7. November zur Feier des angeblichen Geburts- und Todestages Platons, aber auch sonst noch; wie es scheint, sogar in einer regelmäßigen Wiederkehr als eine Art symbolischer Handlung, die mit dem Wesen des Platonismus zusammenhinge, Liebes- und Brudermahlen vergleichbar, die die Jünger des großen Philosophen und seines Wiedererweckers zur Pflege einer innigen, auf der Gleichartigkeit der Anschauungen und Bestrebungen beruhenden Gemeinschaft vereinten.[2]) Von derartigen Feierlichkeiten blieb Michelagniolo fern. Was er erwähnt, sind die täglichen Mahlzeiten der zahlreichen, meist im Palaste wohnenden mediceischen Hausgenossenschaft[3]) sowie der nächsten Verwandten und Freunde, die nach alter patriarchalischer Sitte gemeinsam, wohl in der Sala degli Staffieri des I. Stockwerkes, eingenommen wurden. Lorenzo oder

---

[1]) Sie fanden gewöhnlich in der Sala grande im rechten Flügel des I. Stockwerkes statt. (QF. VIII. A. b; vergl. den Plan.)

[2]) Marsilio Ficino gibt in einem Briefe an Bernardo Bembo (Florenz 1498 liber III. fol. XCI f.), der wohl a. 1476 geschrieben ist, ein ideales, in literarisch-gelehrter Beziehung zurechtgestrichenes Bild dieser Conviti Platonici, das mit der Wirklichkeit nicht immer harmonirt zu haben scheint. Vergl. noch Ferri, l'accademia platonica di Firenze (Nuova Antologia 1891); G. Uzielli, Accademie platoniche (im Giornale di erudizione 1896 vol. VI. 13—22); della Torre, Accademia Platonica Florenz 1902 p. 563 f.

[3]) In den Katastern von 1458 und 1470 wird diese Famiglia auf 50 Bocalia „tra in villa e in Firenze" angegeben; unter Lorenzo und namentlich Piero II. war sie eher größer. (QF. VIII. A. a. 5. 6.)

Piero nahmen daran teil, wenn sie anwesend und nicht anderweitig behindert waren; wie weit auch die Frauen des Hauses, entzieht sich der Kenntnis.

Sicherlich vereinte diese Tafelrunde die hervorragendsten Personen und Intimen Lorenzos. Da waren vor allem Polizian und der witzige Hauskaplan Ser Matteo Franco; dann Naldo Naldi, Ugolino und Michele Vieri; die Kanzler und Sekretäre Lorenzos, Jacopo Bianchelli, Nicolo Michelozzo, der Sohn des Künstlers, und der geschäfts- und redegewandte Baccio Ugolini, auch wohl die vier Dovizi da Bibbiena, unter denen der skrupellose Ser Piero und sein jüngerer Bruder, der spätere Kardinal Bernardo, nachmals Pieros Vertrauten wurden. Dazu kamen die Musiker, Sänger und Stegreifdichter, Lorenzos unentbehrliche Gesellschafter in den Zeiten der Muße und Erholung, zu deren Produktionen der Fürst auch wohl selbst beisteuerte. So z. B. der Komponist Heinrich Isaak aus Prag, der Orgelbauer und Organist Antonio Squarcialupi, der Lautenschläger und Improvisator Andrea, genannt „il Cardiere“ — der Kartätschenmann —, der „Compare della Viola“, ein Bänkelsänger u. a. m.[1]) Weilte Bertoldo in der Stadt, so wird er sich ebenso unter den Tischgenossen befunden haben, wie früher Donatello und Michelozzo zu Cosimos und Pieros Zeiten.

Das mochte etwa die tägliche Umgebung Michelagniolos gewesen sein, in der er zunächst bescheiden ein stummer Zuhörer war, von der er nur Liebes und Gutes erfuhr, besonders Ansporn und Ermunterung zur Kunst von denen, die seinen lebhaften Geist und sein ungewöhnliches Talent erkannt hatten. Unleugbar wird die vielseitige und geistvolle Unterhaltung dieser Männer, in der Ernst und Scherz mit einander wechselten, gelehrte, künstlerische und literarische Gespräche mit solchen über allgemeine und Tagesfragen, über allerlei Vorkommnisse in der Stadt, über private und persönliche Begebenheiten, vor allem über den Tagesklatsch, der in Florenz besonders florirte, — einen großen und im allgemeinen auch wohltätigen Ein-

---

[1]) Reumont, Lor. il Mag. II. p. 331 f.; Fiorenza p. 215 f.; Warburg, Bildniskunst und Florentiner Bürgertum Anhang VII, dessen Personalbestimmungen jedoch mit Vorsicht aufzunehmen sind. (Vergl. unten Cap. VI. QF. IX. X. 7.)

fluß auf Michelagniolo geäußert haben. Aber ebenso sicher ist, daß diese Mahlzeiten in erster Linie der Befriedigung recht realer Bedürfnisse dienten; und Michelagniolos frühes Erscheinen bei Tische läßt darauf schließen, daß er sich auch in der Beziehung, wie die Jugend in diesem Alter überhaupt, als durchaus normal erwies. Der Unterricht in der Bildhauerei, auf den es bei ihm allein ankam, fand zu anderer Zeit und an anderem Orte statt und lag zunächst ausschließlich in der Hand des alten Bertoldo.

Sehen wir, welche Bedeutung diesem Manne zukommt, und was er alles in der Beziehung dem jungen Michelagniolo bieten konnte.[1])

Bertoldo, eines Giovanni Sohn, gehörte zu den angesehensten Künstlern des quattrocentistischen Florenz. Sein Hinscheiden beklagt ein Zeitgenosse als einen nicht nur für die engere Heimat, sondern für fast ganz Italien unersetzlichen Verlust — ein Urteil, das die Wertschätzung wiederspiegelt, welche man ihm speziell in mediceischen Kreisen entgegenbrachte, uneingeschränkten Beifall jedoch kaum gefunden haben dürfte. Denn Bertoldo zählte nicht zu jenen universal veranlagten, kraftvollen Persönlichkeiten, die unbekümmert um Tradition oder Mode, allein ihrem innersten Triebe folgen und der Kunst neue Bahnen erschließen, wie Donatello zu Beginn der Renaissance und wie Michelagniolo auf ihrer Höhe und an ihrem Ausgange. Nicht einmal mit Domenico Ghirlandajo läßt er sich vergleichen. Ein Meister zweiten, ja dritten Ranges, mehr ein recipirendes, denn ein schöpferisches Talent, interessirt er weniger wegen seiner Leistungen, die bei allem Reize, sich doch in recht bescheidenen Grenzen gehalten haben, als wegen seiner intimen Beziehungen zu Lorenzo il Magnifico, dessen Freundschaft und Protektion er zeitlebens genossen hat, zu Donatello, dessen Gehilfe, dann, seit Padua, dessen Atelierchef er gewesen ist, und zu Michelagniolo, den er als hoher Siebziger in die Lehre genommen hat. Und der Glanz, der von diesen Heroen auch auf ihn entfällt, hat

---

[1]) QF. IX—XI.

bewirkt, daß man in der Gegenwart eifriger denn bisher, und nicht ohne Überschätzung, seinem Wirken nachzuspüren unternommen hat.[1])

Bertoldo war in erster Linie Erzbildner. Allerlei kleine Bronzen, Medaillen, Plaketten, Reliefs und Statuetten, nach denen in der Florentiner Bürgerschaft damals große Nachfrage bestand, haben sich von seiner Hand erhalten. Aber auch die Skulptur muß ihm vertraut gewesen sein, wie hätte er sonst Michelagniolos Lehrer sein können, dessen eigentliche Domäne die Bildhauerei wurde, und dessen erstes Probestück ein Marmorrelief war? Freilich sicher beglaubigte Werke dieser Art lassen sich nicht nachweisen. Die Medaillons im Hofe des Palazzo Medici gelten nicht allgemein als Erzeugnisse seiner Kunstfertigkeit noch seiner Werkstatt.[2])

Aus einem Florentiner Goldschmiedeatelier ging Bertoldo hervor. Speziell Michelozzo (1396—1472) halte ich für seinen Lehrmeister, jenen hervorragenden Architekten, Erz- und Marmorbildner, Münzmeister, Medailleur, Stempelschneider und vor allem Dekorator, welcher in heller Begeisterung für die Antike, nächst Lorenzo Ghiberti, relativ am intensivesten in ihren Geist eingedrungen war und durch seine Arbeiten für sie auch am erfolgreichsten Propaganda gemacht hatte. Auch Ghiberti, der die renommirteste Gießhütte in Florenz besaß, könnte dafür in Betracht kommen. Zwar bekennt sich Bertoldo in einem launigen, an drastischen Wendungen reichen Schreiben an Lorenzo il Magnifico vom 26./27. Juli 1479[3]) als Schüler Donatellos; doch ist das nur in bedingtem Sinne richtig. Bertoldo hat jenen Passus wohl mehr aus einem tiefen Gefühle für den genialen Meister geschrieben, mit dem er über zwanzig Jahre hindurch zusammen gearbeitet hatte, den er nachzuahmen bestrebt gewesen, und mit dessen Eigenheiten und Kunst er wie kein zweiter vertraut geworden war; mehr im Hinblick auf den innigen Verkehr, der sich notwendigerweise während dieser langen Zeit mit jenem und mit der Casa Medici ausgebildet hatte, und der auch in künstlerischer Be-

---

[1]) Vergleiche den trefflichen Aufsatz Bodes im Jahrb. f. K. Preuß. K. Bd. XVI, wiederholt in Flor. Bildhauer der Renaissance cap. IX.

[2]) QF. VIII. A. a.

[3]) QF. Nr. XI.

ziehung nicht spurlos an ihm vorübergegangen sein kann. Aber Pietät, Gewöhnung und Nacheiferung vermögen doch nicht über die tiefgehende, ich möchte fast sagen, prinzipielle Verschiedenheit hinweg zu täuschen, die in der Kunst beider Meister zutage tritt.

Um so mehr Berührungspunkte erscheinen zwischen Michelozzo und Bertoldo und rechtfertigen die Annahme eines Schulzusammenhanges: So die unbedingte Verehrung für die Antike; das Streben nach Gesetzmäßigkeit, Schönheit und Größe; die Sorgfalt in der Durchbildung; die technische Gewandtheit. Bertoldo, ein Meister des malerischen Reliefs, das er bald im Flachstile wie Donatello — so zumeist auf Plaketten und Medaillen — bald nach dem Vorbilde der Alten in stärkster Erhöhung auszuprägen liebte — so die Puttenfriese auf Donatellos Kanzeln in San Lorenzo und die Reiterschlacht im Nationalmuseum zu Florenz —, besaß eine erstaunliche Fertigkeit in der Behandlung des Erzgusses. Dabei kam es nicht sowohl auf das Gießen selbst an — das ließ er oft von anderen, z. B. vom Meister Adriano aus Florenz besorgen — sondern auf die nachträgliche Bearbeitung des Gußwerkes, das „rinettare“; und Vasari pries die Tätigkeit des Künstlers in der Beziehung an Donatellos Kanzeln, die er vollendet und vorzüglich von der Gußkante gereinigt habe. Das war überhaupt eine Spezialität Florentiner Gießhütten, von der Ghibertis an bis auf Benvenuto Cellini, diese unübertroffene Sicherheit und Sauberkeit im Herausarbeiten aller, auch der feinsten Einzelheiten; die in der Art wie sie erzielt wurden, vermittelst verschiedenartiger Meißel, Zahneisen, Raspeln, Schab-, Polirwerkzeuge u. dergl. m., die enge Verbindung dartun, die zwischen der Erz- und Marmorplastik damals noch bestand. Bertoldos Meisterschaft im Ciseliren machte ihn zu einem viel begehrten Genossen von Künstlern, denen diese Technik weniger geläufig war. Und wie er durch Michelozzo mit den Medici in Verbindung kam, so hat er möglicherweise auch seinen Lehrmeister in der Vereinigung abgelöst, die dieser seit dem Beginne der zwanziger Jahre des Quattrocento mit Donatello eingegangen war.[1])

---

[1]) Mit dem Gusse des David und des sog. Merkur des Nationalmuseums mag sich Bertoldo eingeführt haben.

Gleichwohl, mit Michelozzo ist Bertoldo nicht zu vergleichen. Er ist weit einseitiger und befangener und besitzt nicht dessen Großzügigkeit, Ernst und Geschmack in der Auffassung wie Ausführung. Minder frei ist sein Verhältnis zur Antike; kopirt er doch unbedenklich, wie ehedem Nicola Pisano, — auch eine verwandte, mehr handwerkliche Persönlichkeit, — mit unwesentlichen Änderungen allerlei Vorlagen aus dem Altertume, Sarkophagreliefs wie Erzeugnisse der Kleinkunst. Auch sein Naturalismus ist konventioneller. Und in dem Bemühen, das einmal gewonnene Körperschema festzuhalten, verfällt er häufig in Typik, ja in Manier. Bertoldo fehlen Seele und Phantasie, die Selbständigkeit und Fülle der Erfindung, das zwingende persönliche Element, das erst den großen Künstler ausmacht. Wohl zeigen seine Figuren eine größere Bewegtheit, wenn auch nicht eigentlich Belebung. In dem Streben nach „Wendungskontrasten“ in den Körpern,[1]) nach Verkürzung und anatomischer Durchbildung geht er über Michelozzo hinaus und leitet zur späteren Entwicklung über. Allein weder dies noch die Virtuosität der Technik noch der Reiz, den seine Kompositionen gerade ihres Inhaltes halber oder besser wegen ihrer Beziehungen zu meist noch unbekannten Vorlagen aus der Antike oder der zeitgenössischen Literatur auf den modernen Forscher ausüben, vermögen die angegebenen Mängel auszugleichen.

Solche Eigenschaften empfahlen aber den Meister in hohem Maße Lorenzo il Magnifico und der ganzen schöngeistigen Gesellschaft um ihn. Ihr mochte Bertoldo unter den lebenden Künstlern als derjenige erscheinen, welcher das meiste Verständnis für die Antike besaß und diese, nach ihrem Urteile, auch am formvollendetsten in den eigenen Werken zum Ausdruck zu bringen verstand; der vor allem bereit war, seine Kunst den Bedürfnissen und Liebhabereien jener vornehmen Kreise dienstbar zu machen. Wie kaum einer besaß Bertoldo die Gabe, sich anderen unterzuordnen. Und wie er

---

[1]) Doch ist auf Jacopo della Quercia hinzuweisen, der lange zuvor nach größtmöglichem Bewegungsausdrucke strebte. „Das formale Hauptmotiv: die Drehung und Bewegung in den Hüften ist seine eigentlichste Entdeckung.“ Cornelius, Jacopo della Quercia p. 179.

frühzeitig schon Donatellos Gehilfe geworden war, den er nach Padua begleitete, bei dem er bis ans Lebensende aushielt, zuletzt als Vorstand des großen, vielbesuchten Ateliers, als Erbe seines Nachlasses, seines Ruhmes und seiner Traditionen, so wurde er später auch das brauchbare Werkzeug Lorenzos il Magnifico, Beirat und ausführendes Organ in den meisten die Kunst betreffenden Angelegenheiten dieses Mannes, vor allem der Interpret der künstlerischen Neigungen seines Gönners. Wie später Michelagniolo, so empfing auch Bertoldo von Lorenzo und seinen Hauspoeten allerlei Anregungen und verstand es vorzüglich ihre gelehrten und literarischen Absichten und Wünsche zu gestalten. Nach dieser Seite hin bedeutet Bertoldos Kunst eine Ergänzung nicht nur zu Lorenzos eigener, meist dichterischer Produktion, sondern zu der damaligen, so viel gefeierten und so häufig überschätzten Kultur überhaupt.

Lorenzo il Magnifico war dem Meister aber auch wegen seiner persönlichen Eigenschaften zugetan. Vermöge seiner witzigen Laune, seines heiteren und frohgemuten Wesens, seiner Zuverlässigkeit und Anhänglichkeit an die Casa Medici hatte sich Bertoldo das Vertrauen des Stadtherrn erworben. Seit Lorenzos Regierungsantritte gehörte er zu dessen Hausgenossen. In seinem Gefolge treffen wir ihn mehrfach, z. B. auf Badereisen (im Bade von Morba). Er wohnte im Palazzo Medici, vielleicht in demselben Zimmer, das vor ihm, zu Cosimos Lebzeiten, zeitweilig Donatello innegehabt hatte. Dieses lag im Zwischenstocke, auf dem linken Flügel des Palastes, am Kopfende einer kleinen Stiege, weder allzuweit von der Kunstkammer des Magnifico noch von dem Gemache entfernt, das dem jungen Michelagniolo angewiesen war. Wie ihm Lorenzo die Leitung der Kunstschule anvertraut hatte, so wohl auch die Beaufsichtigung und Ordnung seiner Sammlungen im Palaste. Und Bertoldo war eine vorzügliche Lehrkraft. Künstler von ausgeprägter Eigenart pflegen oft weniger geeignete Pädagogen zu sein. Was sie vermögen und die Art, wie sie es vollbringen, sind nicht zu lehren. Ihr Schaffen vollzieht sich fortgesetzt unter dem Zwange innerer Notwendigkeit. Sie finden wohl Nachahmer, keine Schüler. Ein Donatello, ein Michelagniolo, ein Peter von Cornelius und Böcklin (usw.)

haben nie Schüler besessen, so Unzählige sich um sie scharen und so nennen mochten. Anders jene Virtuosen der Technik, jene mehr eklektischen Naturen, die eines starken Rückhaltes zur eigenen Produktion bedürfen, bei denen überall die Entlehnung, der Schulzusammenhang, das Muster sichtbar werden. Sie erscheinen häufig als Führer auf dem Wege der Weiterentwicklung. Und wie ihre akademischem Betriebe zuneigende Tätigkeit in Zeiten gesunkenen oder unsicheren Geschmackes verhängnisvoll wirken kann, so umgekehrt segensreich in den Phasen emporstrebenden Lebens; besteht doch ihre Aufgabe meist darin: was die großen Meister, ihrer Zeit vorauseilend, gedacht oder geschaffen haben, weitesten Kreisen zu vollem Verständnisse und zu sicherem Besitze zu vermitteln sowie dem kommenden Genius die Wege zu bereiten.

Von solcher Art war Bertoldo; und sein gewissenhafter, wenn auch von Pedanterie nicht immer freier Unterricht war für Michelagniolo genau so ein Glück wie bisher der Ghirlandajos. Unter seiner Leitung zunächst bildete er sich zum Plastiker aus.

In erster Linie erlernte der Knabe die Skulptur. Zu diesem Zwecke war er ja in den Garten von San Marco aufgenommen worden. Nicht die Architektur, die dort überhaupt nicht „gelehrt" wurde, weder praktisch noch theoretisch, etwa durch Studium Leon Batista Albertis oder Vitruvs, ganz abgesehen davon daß Michelagniolo des Lateinischen unmächtig, zum Verständnisse dieser Schriften eines kundigen Interpreten bedurft hätte. Und endlich war Bertoldo in noch viel geringerem Maße als Donatello Baukünstler gewesen; das bezeugen seine Reliefs zur Genüge. Mit der Architektur scheint sich Michelagniolo vor Rom überhaupt nicht beschäftigt zu haben; und dann waren es allerdings neben der Antike Bramantes Schöpfungen, die ihm die Wege wiesen. Den Vitruv mochte er seit den Ausgaben Fra Giocondos (1511) und Caporalis (1525) kennen.[1])

---

[1]) Für alle diese Behauptungen bleibt von Geymüller (loc. cit. p. 52; sub Donatello im Sangiorgiowerk und Jahrb. f. K. Pr. Kunsts. v. 1901) den Beweis schuldig QF. Nr. XII.

Michelagniolo erlernte also zunächst die Skulptur nach ihrer technisch-handwerklichen Seite, den praktischen Gebrauch der Werkzeuge, die Bearbeitung von Stein und Marmor; vielleicht auch die Bildschnitzerei, wenn anders der Crucifixus in Santo Spirito eine eigenhändige Arbeit von ihm war.[1]) Sein erstes beglaubigtes Werk, der „Kentauernkampf", zeigt, zu welcher Meisterschaft es Michelagniolo binnen kurzem bereits in der Meißelführung gebracht hatte. Der Marmor wurde ihm von nun an der liebste und vertrauteste Stoff, derjenige, in dem sich seine Natur am ungezwungensten betätigen konnte, den er mit dem Leben erfüllte, das in ihm stürmte und nach Gestaltung rang. Auch mit der Technik des Erzgusses wird er wohl bekannt geworden sein, wenngleich er sich später bei derartigen Aufträgen, z. B. in Bologna bei Gelegenheit des Gusses der Juliusstatue, ähnlich wie Donatello, gern fremder Hilfe vergewisserte.

Eifrigst wurde im Garten von San Marco, nach alter, auch von den Bildhauern in Florenz befolgter Gepflogenheit, das Zeichnen geübt. Zeichnen, wie Donatello seinen Schülern einzuschärfen pflegte, galt als die Summa aller Bildhauerei. Und Michelagniolo äußerte später in vertrautem Kreise, daß es auf Erden nur eine einzige Kunst und Wissenschaft zugleich gäbe, die des Zeichnens, von der alle übrigen herkämen und Teile seien; und ferner: Zeichnung ist Quell und Wesen aller Wissenschaften, fonte e corpo von Malerei, Skulptur, Architektur und jeder anderen Art zu malen.[2]) Hatte Michelagniolo bisher nach Entwürfen und Bildern Florentiner Maler, hauptsächlich Ghirlandajos gezeichnet, so dienten jetzt ihm die Skulpturen der mediceischen „Akademie" als Vorlagen; und

---

[1]) Auch in der Holzskulptur war Bertoldo erfahren. Wenige Jahre vor Michelagniolos Eintritt hatte er zum Schmucke der Orgel in Sta. Maria del Fiore zwei Putten aus Holz verfertigt. (Sans. II. 423. Nr. 1.)

[2]) Pomp. Gaur. de sculptura cap. I (p. 128): Donatellus discipulis dicere solitus fuerit uno se uerbo sculptoriam artem eis omnem traditurum, quom dicebat „disegnate"; et profecto id est totius sculpturae caput ac fundamentum; wiederholt von Franc. de Hollanda ed. J. de Vasconcellos p. 58f. 60. 114/5. Nicht viel anders Borghini, der Vasari bei der Abfassung der Biographien geholfen hat, und von dem z. B. der Anfang des XV. Kapitels: della Pittura, der über die Zeichenkunst handelt, herrührt. (Vergl. Frey, Le opere di G. Vasari. München. G. Müller. 1908. Band I.)

unter ihrem Einflusse wird seine Formenbehandlung bestimmter, einfacher, wesenhafter, mit einem Worte plastischer. Seine Freistunden, selbst die Nächte und, was Leonardos Beifall ausdrücklich fand, die Feiertage soll er zum Zeichnen verwandt und den Neid seiner Mitschüler erregt haben, die er wieder hinter sich ließ.[1]) Der Zeichnung befleißigte sich Michelagniolo Zeit seines Lebens; und zwar bediente er sich in der Jugend wohl ausschließlich der Feder nach der Praxis der Bildhauer. Später kamen der Lapis (Schwarz-) und der Rotstift hinzu. Den Pinsel hat er so wenig verwandt wie den Silberstift. Etwa auf seinen Namen gehende Zeichnungen in diesem oder jenem Materiale sind von vornherein verdächtig.[2]) Wohl kannte und benutzte auch Michelagniolo im Anfange den Silberstift, besser den Metallstift oder Griffel, der Eindrücke, keine Farbe auf dem Papiere zurückließ; aber, wie das allgemein so üblich war, zum Vorzeichnen und auch nicht durchgehends — es existiren genug Zeichnungen, die der Meister à la prima, sofort mit der Feder, mit Lapis oder Rotstift fixirt hat. Zur Ausführung verwandte er ihn nicht, vielleicht weil ihm damit nicht die markige Wirkung gegelang, die er nun einmal verlangte. Die Zeichnung bot Michelagniolo das bequemste, schnellste und wirksamste Mittel, ebenso einen augenblicklichen Gedankenblitz in flüchtiger Skizze festzuhalten wie ein Problem, das ihn Jahre hindurch beschäftigte, in allen Stadien der Entwicklung, von der ersten Eingebung bis zum Abschlusse durchzuarbeiten. Manche Blätter seiner Hand besitzen auch selbständigen Wert, namentlich solche welche er später an Freunde (Cavalieri, Vittoria Colonna usw.) verschenkte. Diese pflegte er dann mit äußerster Sorgfalt, oft in mehreren Redaktionen, auszuführen; und sein Verfahren deckt sich hier mit dem in seinen Dichtungen beliebten. Die Zeichnung machte ihm das große Modell entbehrlich, das den Bildhauer zum mechanischen Kopisten der eigenen Erfindung herabdrücke. Sie zwang ihn, wenn er darauf den Marmor

---

[1]) Cond. p. 324; Leonardo da Vinci Trattato d. Pittura § 77.

[2]) Die von Nerino Ferri (Miscellanea d'Arte 1903 p. 77ff.) als mit dem Silberstifte gezeichneten Blätter Michelagniolos sind vielmehr mit dem Lapis ausgeführt und mit dem Griffel allenfalls vorgezogen worden.

angriff, zu äußerster Koncentration, zu jener Energie der inneren Vorstellung und des Ausdruckes, die vor ihm Niemand erreicht hatte. Aber sie beeinträchtigte auch bis zu einem gewissen Grade, wenigstens anfänglich, die Freiheit und Wahrheit des inneren Erlebnisses, insofern als sie ihn veranlaßte, seinem Objekte immer nur von einer Seite nahezukommen.[1])

Zeichnungen, speziell aus der Zeit seines Studiums im Garten, sind nicht nachzuweisen; möglich, daß die eine oder andere von den fortgeschritteneren, die in dem früheren Abschnitte aufgezählt worden sind, erst hierhin gehört.[2]) Die Zeichnung der Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße in der Sammlung Heseltine in London, nach einem Marmorrelief angeblich von Desiderio da Settignano im Besitze G. Dreyfuß' in Paris, die Michelagniolo zugewiesen wird, rührt von ihm nicht her, darf auch nicht als Stütze für die Annahme eines Schulzusammenhanges mit diesem Künstler in Anspruch genommen werden.[3])

Zum Zeichnen kam weiter im Garten das Modelliren — nach Ghiberti, der obwohl Maler und Bronzekünstler, in dieser Beziehung als Gegenpol des Marmorariers Donatello erscheint, das eigentliche Zeichnen des Bildhauers.[4]) Darauf legte der alte Bertoldo den größten Nachdruck. Er scheint den Schülern bestimmte Aufgaben gestellt zu haben und ließ sie vielleicht nach eigenen Werken aus Thon und Erz arbeiten. Seine Reiterschlacht, deren Entstehung möglicherweise ein paar Jahre vor Michelagniolos Eintritt fällt, nicht schon unter Piero I. oder in den Anfang von Lorenzos Regierung,[5]) wird häufig genug diesem Zwecke gedient haben. Auf Michelagniolo wenigstens machte sie einen nachhaltigen Eindruck: Lassen sich doch gewisse Motive daraus trotz aller Um-

---

[1]) Eméric-David recherches sur l'art statuaire p. 434 f., übersetzt von Justi Michelangelo p. 361.

[2]) QF. VI. C. [3]) QF. XIV. 5.

[4]) Il lavorare di rilievo, cera, stucchi et altre cose simili... sono il disegnare degli scultori ed. Frey III p. 3; cap. XXIII p. 54, Eméric-David loc. cit. Justi p. 357. 382. 389.

[5]) So nimmt Bode an; dagegen spricht m. E. der in jeder Hinsicht entwickelte Stil des Werkes.

formung deutlich noch bis zum Karton der Badenden, ja bis zum Juliusgrabe und zur Sixtina verfolgen.[1])

Auch Michelagniolo hat, namentlich in den Anfängen seiner Bildhauerlaufbahn, sich im Bossiren in Wachs und Thon geübt. Seine Frühwerke, z. B. „die Madonna an der Treppe", zeigen in der Behandlung des Marmors vielfach die Art des Thonmodellirers. Und daß er darin eine gewisse Gewandtheit und Sicherheit gewonnen hatte, beweist ein Vorfall, der sich damals, wohl im Garten von San Marco und verhängnisvoll genug für den Knaben, abgespielt hatte.

Eines Tages nämlich erblickte Michelagniolo eine Anzahl von Terrakotten, die Pietro Torrigiani nach Bronzen Bertoldos geformt hatte. Sofort machte er sich daran, diese auch seinerseits und mit dem besten Erfolge nachzubilden. Pietro Torrigiani (1472—1528), der wohl aus einem Goldschmiedeatelier vor Michelagniolo in den Garten gekommen war, stand damals bereits am Ende seiner Lehrlingsschaft. Er war aus demselben Holze wie Benvenuto Cellini geschnitzt: Ein ehrgeiziger, unstäter Geselle, jähzornig und rauflustig und allezeit bereit, mit der Faust oder dem Degen seine Meinung zu vertreten; aber ein talentvoller Künstler, wohl erfahren in der Marmor- und Erzplastik und für dekorative Arbeiten in Thon und Stuck trefflich geeignet, wie die Stuckreliefs im Apartamento Borja im Vatikan, mit deren Herstellung er seit 1493 beschäftigt erscheint, oder die Grabdenkmäler in der Westminster Abtei zu London beweisen. Ein schöner, kräftiger und hochgewachsener Jüngling von etwa achtzehn Jahren, nach Cellinis Zeugnis mit einem tiefen, klangvollen Organe begabt, machte er mehr den Eindruck eines Kriegsmannes und vertauschte auch zeitweilig die Bildhauerei mit dem Waffenhandwerk, indem er Cesare Borja, Paolo Vitelli, dem unglücklichen Pier de' Medici auf ihren Fahrten Heeresfolge leistete. Michelagniolo Buonarroti mochte er nicht leiden, sei es weil er auf den jüngeren Mitschüler, der ihn gleichwohl in Schatten stellte, eifersüchtig war, sei es aus Ärger darüber, daß der durch

---

[1]) Vergl. unten Kap. IV: Die Kentauernschlacht.

seine Erfolge und durch die ihm allseitig gespendete Anerkennung etwas verwöhnte Knabe mit seinen Leistungen, wie früher bei Ghirlandajo, zu prahlen liebte. Als er nun Michelagniolos Beginnen sah, vielleicht auch durch dessen Sticheleien gereizt, ließ er sich vom Zorne hinreißen und versetzte dem Nichtsahnenden einen solchen Faustschlag ins Gesicht, daß jener ohnmächtig und mit zertrümmertem Nasenbeine vom Platze getragen wurde.

Daher die Verunstaltung des Antlitzes, die Michelagniolo noch im späten Alter eine melancholische Klage entlockte.[1]) Schon von Natur keineswegs mit körperlichen Vorzügen ausgestattet, wie sie Leonardo da Vinci in so reicher Fülle besaß, dessen glänzendem Geiste auch die Schönheit und Kraft der äußeren Erscheinung entsprachen — empfand er es nunmehr besonders tief, zeitlebens wie mit „einem Kainsmale" gezeichnet zu sein. Möglich, daß der ihm angeborene Hang zur Einsamkeit, Schwermut und Verschlossenheit durch dieses Ereignis noch verstärkt wurde. Torrigiani aber, der ob dieser Tat Florenz verlassen mußte, rühmte sich ihrer noch in späteren Jahren (etwa 1517/18); und Benvenuto Cellini, welcher Michelagniolo bedingungslos verehrte, bemerkt bei der Gelegenheit, ihn habe ein solcher Widerwille gegen den übermütigen und rohen Patron ergriffen, daß er nichts mehr von ihm wissen wollte, und daß er alle seine Anerbietungen, mit ihm nach England zu gehen, ausgeschlagen habe.

Das Unglück mag bereits Ende 1489 oder zu Beginn des folgenden Jahres geschehen und vielleicht mit die Veranlassung gewesen sein, daß Lorenzo il Magnifico dem Knaben nun in noch erhöhterem Maße seine Fürsorge zuwandte, ihn auch in seine nächste Umgebung zog.[2])

Der Unterricht im mediceischen Garten beschränkte sich aber nicht bloß auf die Vermittelung technischer Kenntnisse und Fertigkeiten. Unvergleichlich reicher und wichtiger war der innere Ge-

---

[1]) Vergl. Gedichte Nr. XXII; CIX 12. 43.

[2]) QF. VII.

winn, den Michelagniolo davontrug. Die Entwicklung vollzieht sich hier wieder in der folgerichtigen Weise, die alles, was die Medici angriffen, auszeichnet und für ähnliche Fälle vorbildlich wirkt.

Zunächst wendet sich der Knabe der Reliefkunst zu, die zwischen der Malerei und Statuarik eine Mittelstellung einnimmt.[1]) Michelagniolos früheste Leistungen in der Bildhauerei sind, soweit wir wissen, Reliefs gewesen. Noch längere Zeit hindurch haftet seinen Werken der Charakter des Malerisch-Flächenmäßigen an. Aber mit zunehmender Erkenntnis der der Plastik eigentümlichen Gesetze wagt er sich an die Freistatue, die dann ausschließlich dominirt.[2]) Das Studium des Nackten hebt an, zunächst an den im Garten vorhandenen alten und neuen Marmorwerken; und solange Michelagniolo Zögling Bertoldos und der Medici war, genügten diese durchaus. Sehr bald aber, noch vor der Flucht nach Bologna, verzichtete er auf „Surrogate“. Er bediente sich des lebenden Modelles, und — damit nicht genug — er suchte mit einer Gründlichkeit und Methodik, die man wieder wissenschaftlich nennen könnte, den Mechanismus des menschlichen Körpers zu begreifen. So beginnt er sich mit der Anatomie zu beschäftigen, diesem eigentlichen Geheimnisse der bildenden Kunst,[3]) und so oft ihm dazu Gelegenheit ward, durch praktisches Arbeiten am Secirtische jenes ebenso umfassende wie tiefe Wissen zu erwerben, das ihm in der Tat erst Unabhängigkeit von jedwedem Vorbilde oder Modelle verbürgte.

In diesem Zusammenhange werden ihm nun auch die zeitgenössische Plastik und vor allem die Antike von Bedeutung. Nicht daß er nicht schon vorher die in Florenz überall sichtbaren Schöpfungen der Vergangenheit wie der Zeit, in der er lebte, beachtet hätte. Nur werden sie ihm jetzt unmittelbare Studienobjekte, und die Notwendigkeit erwächst, sich mit ihnen auseinanderzusetzen — wenn gleich häufig genug in negativer Weise. Das ganze große Kapital an inhaltlichen, formalen und technischen Errungenschaften, das sich

---

[1]) Das wußte auch schon die Renaissance: il basso rilievo s'accosta in grandezza di speculatione alquanto alla pittura (Leonardo: trattato § 37) etc.

[2]) Eméric-David p. 437; Justi p. 356f.

[3]) Lommazzo VII cap. 23.

zu seiner Zeit und speziell in Florenz in kontinuirlichem Fortschreiten angesammelt hatte, kommt auch ihm zugute, nicht auf einmal, sondern allmählich und verschieden nach Tempo und Energie der Aufnahmefähigkeit. Dieses wird die Grundlage auch des eigenen Schaffens. Nichts wäre unhistorischer als Michelagniolo wie eine plötzliche „Offenbarung" an die Welt, als ein voraussetzungsloses Phänomen zu begreifen. Aber so wenig er aus dem geschichtlichen Zusammenhange zu lösen ist, in den er nun einmal gehört, so wenig geht er wieder restlos in ihm auf. Das hieße seine weit über den Durchschnitt und das Normale hinausgehende künstlerische Potenz denn doch erheblich unterschätzen. Von Anfang an steht Michelagniolo der Tradition frei und unbefangen gegenüber, geht er seine eigenen Wege. „Das große Erbe der Vergangenheit" war aber darum nicht für ihn verloren.[1]) Er wählt vielmehr aus dem Vorhandenen erst instinktiv, dann bewußt aus was seinem Wesen und Empfinden entspricht. Alles andere lehnt er in grandioser Einseitigkeit ab. Von diesem Gesichtspunkte aus ist sein Verhältnis zu den Alten wie zu den Modernen zu verstehen; und die Aufdeckung von allerlei „Einflüssen", denen Michelagniolo unterlegen sei, tut seiner Originalität somit keinen Abbruch; spricht er es selbst doch einmal aus, daß der reine Nachbeter niemals vorwärts kommen werde, und wer aus eigener Kraft nichts vermöge, auch nicht von anderen mit Nutzen lernen könne.[2])

Von Bertoldo ist bereits die Rede gewesen. Unleugbar hatte Michelagniolo die Arbeiten seines Lehrers zunächst als Beispiele mustergültiger Plastik studirt und sich bemüht, es ihnen gleich zu

---

[1]) Wie Klaczko (Rome et la Renaissance 1902 p. 336) meint: „Michelange répudiait entièrement le grand héritage du passé; le précieux trésor de croyances, de légendes et d'imaginations amassé par les siècles était comme non avenu pour lui." — Ähnlich Justi (p. 61): „Michelagniolo hat ganz gewiß die Garderobe und die Symbolik seiner Vorgänger für nicht mehr als blöden Kinderkram geachtet." Das kann ich so wenig für die Sixtina wie für sein Oeuvre überhaupt gelten lassen. Tatsächlich d. h. im Einzelfalle geht er doch allemal von der Tradition aus, die er freilich dann mit eigenem Leben erfüllt, oft im Prozesse des Gestaltens auch wohl zu Neuschöpfungen umwandelt.

[2]) „Chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi; e chi non sa far bene da se non puo servirsi bene delle cose d'altri." (Vasari cap. 88. 7.)

machen. Gewisse Eigenheiten in Bertoldos Formenbehandlung sind auch beim Schüler unverkennbar: So das Herausarbeiten des Knochengerüstes, namentlich der Rippen des Brustkastens, dem gegenüber die Bauchpartie eingezogen erscheint, ferner der Muskeln am Halse und oberhalb des Schenkelansatzes, „daß sie wie Wülste vortreten“, das Streben nach Kontrastwirkungen in der Stellung und Bewegung der Körper, die starke Politur der Epidermis, die übrigens Michelagniolo durchgängig beibehalten hat. Doch bekundet der junge Meister von Anfang an ein besseres Verständnis des Nackten. Die Übertreibungen, die unmotivirten Stellungen und Geberden sowie die sklavische Abhängigkeit von der Vorlage fehlen bei ihm.

Nächst Bertoldo pflegt man, seit Vasari, Donatello für Michelagniolos Ausbildung in Anspruch zu nehmen. Treffend schien Raffaello Borghini ihr beiderseitiges Verhältnis in dem Wortspiele von dem „Buonarrotisiren Donatellos“ oder „dem Donatellisiren Michelagniolos“ charakterisirt zu haben.[1]) Soll mit diesen Worten nach berühmtem Muster das Wahlverwandte in beiden Heroen im allgemeinen ausgedrückt werden, so mögen sie als kein „leeres Bonmot“ (Bode) gelten; anders aber, wenn die Quellen, der Stil und die Ausdrucksmittel ihres Kunstschaffens in Frage stehen. Keine größere Divergenz alsdann, wie in der Kunst dieser beiden aus demselben Boden erwachsenen und so ziemlich unter gleichen Bedingungen schaffenden Meister, die durch zwei Menschenalter voneinander getrennt, das *A* und *Ω* der italiänischen Skulptur genannt worden sind! Michelagniolo hat den Donatello nicht nachgeahmt, dies auch nicht tun wollen und nennenswerte Einwirkungen, wenn überhaupt, höchstens in der Jugend von ihm erfahren. Die „Madonna an der Treppe“ darf hier so wenig zitirt werden wie der Moses, der nach Idee und Ausführung himmelweit von seinem angeblichen „Vorbilde“, dem Johannes Evangelista im Chore von Santa Maria

---

[1]) Nach dem Ausspruche des Marsilio Ficino über Philo: aut Philo platonizat, aut Platon philonizat gebildet (ed Frey p. 29. 311.):

ἢ *Δωνατὸς Βοναῤῥωτίζει*
ἢ *Βοναῤῥωτὸς Δωνατίζει.*

(es müßte mindestens *Βωναῤῥωτὸς* heißen). QF. XII.

del Fiore verschieden ist, — einer an sich tüchtigen, doch befangenen Erstlingsarbeit Donatellos (cirka 1408—1415 entstanden). Auch formale Einzelheiten im Oeuvre beider Meister lassen sich nicht immer als Entlehnungen oder Einflüsse auf den älteren zurückführen. Dergleichen Übereinstimmungen ergeben sich zuweilen aus der Identität von Zweck, Anlage und Veranlassung.

Unzweifelhaft war Donatello eine Michelagniolo kongeniale Persönlichkeit. Seit Giovanni Pisano wieder der erste und neben dem Sienesen Jacopo della Quercia und dem früh verstorbenen Nanni di Banco aus Florenz, (die gewöhnlich vergessen werden), im Quattrocento der einzige große Marmorkünstler von schier unerschöpflicher Gestaltungskraft; und diese nimmt ebensowenig wie bei Michelagniolo ab, steigert sich vielmehr mit den Jahren zu einer alles verzehrenden Energie, für die allerdings zuletzt sein Formenkönnen versagt. Ein Mann, der nicht nur das engere Gebiet, das er pflegte, sondern die gesamte Kunst aus den Banden einer formalen und stofflichen Tradition gelöst und sich zur Freiheit und Naturwahrheit durchgerungen hat. Er zuerst hat mit heißem Verlangen „die sichtbare Welt zu erobern“ getrachtet, und seine Beobachtungen und die Art, wie er sie plastisch verwertet, sind ein Kapital geworden, damit seine Zeit wie seine Nachkommen arbeiten und wuchern konnten. Die Fülle offensichtlicher wie still fortwirkender Anregungen, die die einheimische Kunst im Quattrocento Donatello verdankt, auch wenn sie nicht immer seine Geberde und Ausdrucksweise beibehalten oder gebilligt hat, kann nicht geleugnet werden. Undenkbar, daß Michelagniolo an einem Donatello achtlos hätte vorübergehen können! Im Gegenteil, er kannte ihn nur zu genau. Er hat ihn mit scharfem Blicke beobachtet und sich mit ihm — z. B. im Bronzedavid von 1502 — auseinander gesetzt. Dabei ist er aber von ihm unabhängig, ja sich eines gewissen Gegensatzes zu ihm wohl bewußt geblieben.[1]) In dem gleichen Streben, in der Unabhängigkeit der Überlieferung gegenüber, in dem Temperamente, nach Justi das

---

[1]) Vergl. Michelagniolos Ausspruch über Donatellos ungenügende und skizzenhafte Behandlung seiner Statuen. Condivi cap. 18.

eigentliche Merkmal des Genius,[1]) bekundet sich Übereinstimmung. — Im übrigen waren sie zwei grundverschiedene Naturen.

Michelagniolo ein eminent subjektiver Meister, dessen Gebilde alle Zeichen persönlichen Wollens, ja von Willkür an sich tragen, ähnlich dem Jacopo della Quercia, zu dem er sich innerlich auch hingezogen fühlte (in Bologna), wenngleich dieser von weicherem Empfinden war. „Erobert" Donatello die „sichtbare Welt", so erobert und gestaltet Michelagniolo die unsichtbare, freilich nicht minder wirkliche und existente. Variirend könnte man darum sagen, das innere Erlebnis hier wird 's Ereignis. Und weil dieser Meister vom ersten bis zum letzten Tage seines Kunstschaffens sich darin treu bleibt, mit einer geradezu trotzigen Einseitigkeit, mit einem Eigenwillen, der sich Zugeständnissen an die Umgebung versagt, — immer steht er allein, ohne Gehilfen und Schüler, es sei denn daß untergeordnete Geister zeitweilig Handlangerdienste verrichten, und eifersüchtig weist er jede Hilfe, jeden Einblick und Einspruch zurück — so ergibt sich eine so festgeschlossene, so einheitliche und sicher in sich beruhende Persönlichkeit, deren Wucht, Größe und Unnahbarkeit der Möglichkeit, jedes Widerspruches, jeder Analogie und jeder Analyse zu spotten scheinen.

Donatello ist dagegen offener, harmloser und heiterem Lebensgenusse weit zugänglicher. Von einer gewissen Unbehilflichkeit im Getriebe der Welt und der Geschäfte, bedarf er geradezu der Freundschaft, der Genossen, eines ausgedehnten Werkstattbetriebes und verstattet fremder Individualität weitesten Spielraum, oft mehr als der Größe und der einheitlichen Wirkung seiner Werke ersprießlich ist. Ihm fehlt diese innere Einheit, das Geradlinige und Zielbewußte in der Entwicklung, und also schwankt mehr das Bild seines Charakters wie seiner Kunst.

Den beiden großen Problemen, die Wesen und Gang der Phantasietätigkeit seines Jahrhunderts bestimmten, der Natur wie der Antike, steht Donatello naiver, unbefangener, wenn man will, kritikloser gegenüber, — und wie hätte dies damals auch anders sein

[1]) Velasquez I. 124.

können, — und also unterliegt er leichter den Strömungen der Zeit wie allerlei persönlichen Einwirkungen. Und indem er nach außen hin zu Konzessionen geneigter erscheint, gerät er zwar nicht auf Irr- oder Abwege, — was Donatello schafft, ist allemal bedeutsam und von großer Empfindung, — aber der Aufstieg zur letzten Höhe bleibt ihm doch versagt: Denn im Wirbel der Verhältnisse und in der Leidenschaft des Gestaltens versteht er nicht Maß zu halten. Wiederholt verfällt er Übertreibungen; und seinen Werken, wenige besonders glückliche abgerechnet, fehlt jene äußere wie innere Vollendung, die wahrer Größe stets eigen zu sein pflegt. Das wollte aber gerade Michelagniolo mit seinem Urteile besagen.

Man hat in Donatellos Kunst ein „myronisches" Element entdecken wollen.[1]) Dann wäre Michelagniolo mindestens mit Lysipp zusammen zu stellen. Aber dergleichen Parallelen sind allemal mißlich, denn Altertum und Renaissance sind im Grunde weit unähnlicher, als man heute zuzugeben geneigt ist. Beide Heroen zeichnete eine Vorliebe für Marmor und Freistatue aus. Aber diese ist bei dem älteren doch nicht so decidirt wie bei dem jüngeren, und auch hier divergiren die Richtungslinien. Donatello wandelt sich im Laufe der Entwicklung immer mehr zu einem Bronze- und Reliefkünstler. Beides, die Bronze- wie Relieftechnik werden ihm die bequemsten Ausdrucksmittel künstlerischen Wollens, die, an denen auch am klarsten seine Neuerungen, in der Erfindung, in der Komposition, in der formalen Durchbildung wie in der Veranschaulichung des Raumes usw. in die Erscheinung treten. In der Statuarik erscheint dagegen Donatello, mit Michelagniolo verglichen, noch allgemein, befangen in Ausdruck und Geberde. Nur selten, und dann höchstens in kleinerem Formate, wagt er sich an die Darstellung des nackten, frei stehenden Körpers. Die Gewandstatue praedominirt nicht minder wie der Akt. Allzu abhängig vom Materiale, gelingt ihm nicht in dem Maße die Auflockerung der Masse, um die Illusion vollen Lebens zu erzielen. Reliefmäßig behandelt er auch die Freistatue, meist von einer Ansicht aus, gebunden gleichsam an ein archi-

---

[1]) Schottmüller: Donatello pag. 65. QF. XII.

tektonisches Quadro, mag dieses nun immer vorhanden sein oder nicht. So bei der Isaakopferung am Campanile; und die unglückliche und kompakte Anlage der Judithgruppe kommt erst jetzt, wo sie dem ursprünglichen Milieu entrückt ist, voll zum Bewußtsein. Selbst bei der relativ gelungensten Lösung einer freien statuarischen Aufgabe erscheint die tektonische Einrahmung wesentlich: Der David bedarf zur vollen Wirkung der Arkadenarchitektur des mediceischen Palasthofes, für die er von Anfang an bestimmt war, der Gattamelata des massigen Hintergrundes von Sant' Antonio di Padova, der ihn freilich wieder erdrückt. Dieser dekorative Charakter seiner Skulptur ist ein Erbe der Gothik, die noch lange im 15. Jahrhundert nachwirkt, zuletzt allerdings vor der Freude an der realen Welt zurückweicht.[1]) Aber diese Abhängigkeit ist und bleibt ein Mangel, ein Notbehelf, keine Notwendigkeit, wie die heutige Aesthetik stabilirt.

Michelagniolos Entwicklung verläuft umgekehrt. Marmor war ihm der liebste Stoff. Bronzeaufträge, die nicht zu umgehen waren, blieben zumeist Hilfskräften überlassen oder überhaupt liegen. Auch mit Reliefs hat er sich verhältnismäßig in geringem Umfange und fast allein in der Jugendperiode befaßt. Alsdann bildet er die Gestalten zumeist wie selbständig und losgelöst vom gemeinsamen Grunde. Später griff er dafür wohl zum Pinsel. Michelagniolo, dieser souveräne Herrscher in seiner Kunst, weil er so innig mit ihren Gesetzen und Darstellungsmitteln vertraut war, erstrebte und erreichte von Anfang an „volle kubische Wahrheit“. Nur Bewegung (körperliche oder geistige) hielt er für darstellenswert und ordnete ihr bis zu einem gewissen Grade die Form unter.[2]) Sein Naturstudium, seine genaue Kenntnis des menschlichen Organismus, die ihn den nackten Körper bevorzugen ließ, — bot sich doch hier Gelegenheit, die unendliche Fülle anatomischer Erfahrungen, über die er verfügte, zu erweisen — diente ihm als Mittel zum Zweck;

[1]) Darum war ihr Prinzip: Unterordnung und Zusammenfassung aller Teile zu einer großen und lebendigen Gesamtwirkung — nicht verloren. Auf der Grundlage der Antike und wesentlich durch Michelagniolos Kunst erlebte es im Cinquecento bei gewissen monumentalen Aufgaben eine Auferstehung, wie sie im Mittelalter nie zu erreichen war.

[2]) Justi Michelangelo a. a. O.

und frei und zwanglos äußerte sich bei ihm die Kraft des inneren Impulses.

Donatello dagegen interessirt in erster Linie die Form, die so vielgestaltige schöne wie die charakteristische; und der Eindruck entsteht zuweilen, als sei die letztere Hauptsache, ein krasser Realismus verbunden mit selbst trivialer Auffassung Endzweck. Der menschliche Körper im Zustande der Ruhe, mehr nach seiner zufälligen Erscheinung, denn nach seinem inneren Bau, wobei die symmetrische Anlage, die einfachen Linien und Verhältnisse, die Frische, Unbefangenheit und Schlichtheit in der Auffassung und Durchbildung voll zur Geltung kommen. Der „Kontrapost“ fehlt bei ihm. Wenn es wirklich das Zeichen des Anfängers wäre, „das Detail früher als das Formentscheidende des Ganzen zu sehen“,[1]) so würde Donatello, im Hinblick auf Michelagniolo, zu allen Zeiten, Michelagniolo dagegen niemals ein solcher gewesen sein. Sein Wirken baut sich aus lauter Einzelbeobachtungen auf. Auch seine Figuren agiren mit den Gliedmaßen. Die kühnsten Überschneidungen, Verkürzungen und Bewegungsmöglichkeiten begegnen in Reliefs. Unzweifelhaft, daß sein Naturstudium im Laufe der Jahrzehnte sich zugleich verfeinert und vertieft hat. Allein der Meister gelangte nicht zur Erfassung des Ganzen wie Michelagniolo. Das Motiv ist noch nicht in dem Maße Formprinzip geworden. Die Bewegung teilt sich weniger dem ganzen Körper mit, als bestände irgend ein Zwang, ein Hemmnis gegen das freie Ausströmen der Kräfte und Affekte.

Inzwischen war man aber in Florenz, und nicht zum kleinsten Teile dank Donatellos Initiative, weiter fortgeschritten. Auch die Skulptur wurde seit Leon Batista Alberti als Kunst und Wissenschaft zugleich betrieben. Die Kenntnis des Menschen war ungleich umfassender und intimer geworden, nicht minder, infolge der unablässigen stillen wie offenen Einwirkung der mediceischen Sammlungen, die der Alten. Beides, Studium der Natur wie des Altertumes, hing innig zusammen. Indem man zu jener zurückstrebte, indem vor allem die Florentiner Künstler ihre eigentliche Aufgabe in der Darstellung des

---

[1]) Schottmüller a. a. O. pag. 61.

nackten menschlichen Körpers in all seiner Eurhythmie und Formenfülle erblickten, ihn zum Gegenstande plastischen Gestaltens wie wissenschaftlichen Erkennens machten, fand man dieses Ziel am vollendetsten in der antiken Kunst erreicht; und also resultirte aus dem Naturalismus eine intensivere Beschäftigung und in weiterer Folge eine Überschätzung und Nachahmung der Werke des römischen Altertumes, die hier zunächst zugänglich waren.

Unter dem Einflusse solcher Studien änderten sich allmählich das Können wie die künstlerischen Anschauungen und Bedürfnisse des Jahrhunderts. Die Gebundenheit und Flachheit in der Statuarik wichen dem Runden und Bewegten; die Wucht und Schwere, häufig genug die Folge noch allzugroßer Abhängigkeit vom Materiale, dem Leichten und Zierlichen; die Einfachheit und Unbeweglichkeit dem reizvollen Spiele und dem Reichtume der Formen. Unter der Einwirkung der Erzbildnerei, seit Lorenzo Ghiberti die vornehmste Kunst, vollzog sich dieser Prozeß in schnellerem Tempo. Wiedergabe des sinnfälligen Lebens in all seiner Mannigfaltigkeit und Wahrheit verlangte man nach wie vor von der Kunst, aber auch überwältigende Wirkung und Monumentalität, Schönheit und Anmut im Sinne der Alten. Die buchstäbliche Nachahmung der Natur wandelte sich zu einer idealeren Auffassung. Und diese Tendenzen führten naturgemäß zur Hochrenaissance und weiter zum Barock. Nicht mehr Donatello, Andrea del Verrocchio war seit dem zweiten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts die maßgebende Künstlerpersönlichkeit geworden, mag er auch nicht dessen elementare Kraft besessen haben. Und ich meine, sucht man nach gleichzeitigen Vorbildern, so käme diesem Manne, dessen Schöpfungen, unbeschadet ihrer malerischen Behandlung im Einzelnen, einem eminent plastischen und zugleich einem starken persönlichen Gefühle entsprossen sind, für Michelagniolos Ausbildung eine relativ größere Wichtigkeit als Donatello zu. Das ist nicht zu verstehen, als habe er ihn nachgeahmt — was sich höchstens in Nebensächlichem konstatiren ließe. Allein Verrocchio, der bereits tot war, als Michelagniolo die Künstlerlaufbahn einschlug (im Jahre 1488), war ihm sympathisch und anregend. Seine beiden Hauptwerke in Florenz, die Bronzegruppe des Christus

und Thomas an Orsanmichele und der David auf der Haupttreppe des Signorenpalastes, enthüllen zur Genüge die Ideale, denen die zeitgenössische Plastik zustrebte[1]): Die berückende sinnliche Schönheit und Delikatesse in den Köpfen und Gliedmaßen neben einem energischen Wirklichkeitsdrange, der selbst vor dem Eckigen und Häßlichen nicht zurückschreckte;[2]) die vollendete Durchbildung des Nackten sowie den überwältigenden Reichtum an Ausdruck und an Formen, die auf ein fruchtbares Studium der Antike schließen lassen. Vor allem mußte das stürmisch flutende Leben, die Erregung der Seele, das Pathos der Leidenschaft, wie sie sich z. B. in dem machtvoll geschlossenen Aufbau, in der eindrucksvollen Mimik, in der konsequenten Zusammenfassung und Zuspitzung aller Einzelheiten auf einen dramatischen Moment äußert und den Beschauer in Spannung versetzt, in dem Knaben das Verlangen erwecken, auch in der Marmorkunst zu ähnlicher Freiheit durchzudringen. Verrocchio, bei dem technische Virtuosität und Vertiefung des geistigen Gehaltes Hand in Hand gehen, liebte es, innere Ergriffenheit nicht bloß, wie die Älteren, auf das Antlitz zu konzentriren. Dem ganzen Körper bis in seine äußersten Spitzen teilt sich die Bewegung mit. Nirgends erscheint eine leere Fläche, alles ist belebt und kontrastreich. Zarteste Modellirung und Abtönung wechseln ab mit reizvollem Zierrat. Welch eine beredte Sprache drücken allein die vier Hände von Christus und Thomas aus! eine jede in ihrer Weise, dem Charakter oder der Rolle des Dargestellten entsprechend. Sogar die Gewandung wird (wie schon bei Quercia) zur Verstärkung des Eindruckes herangezogen, wenn sie bald ununterbrochen in pompösem Schwalle den Körper umflutet, bald sich in tausendfältiges Geriemsel zu verlieren scheint, bald wie im David sich knapp anschmiegend, die hageren, doch zierlichen Formen des Hirtenknaben nur um so wirkungsvoller hervortreten läßt.

Eine derartig verfeinerte psychologische Kunst, die mit der

[1]) Das Colleonidenkmal in Venedig, bei dem Verluste der Reiterstandbilder Leonardos, das einzige und unstreitig schönste der Hochrenaissance, hätte Michelagniolo frühestens im Jahre 1494 (Ende Oktober), als er die Lagunenstadt zum ersten Male berührte, sehen können. Enthüllt wurde es erst am 21. März 1496 (st. com.).

[2]) Büste Johannes' des Täufers z. B. (ehemals im Besitze des Barons Garriod.)

Antike zu wetteifern schien, war nur vermöge genauester Kenntnis des menschlichen Körpers erreichbar; und hier ist der Punkt, wo Verrocchio und Michelagniolo einander berühren und ergänzen. Des letzteren Jugendarbeiten erscheinen, so betrachtet, als Fortsetzung und Vollendung einer Richtung, die sich bereits bei jenem kundgibt. Speziell der Giovannino dürfte unter ihnen die Statue sein, in der der junge Meister dem Vorgänger relativ am nächsten gekommen ist; und dies erklärt vielleicht den befremdlichen Eindruck, den die Gestalt auf den ersten Blick macht und so Manchen zum Zweifel an ihrer Áchtheit bestimmt. Die Verwandtschaft tritt nicht bloß in der Einfachheit und Drastik des Motives oder in der trefflichen Beobachtung und Darstellung eines im Wachstume begriffenen jugendlichen Körpers, sondern auch in Einzelheiten, wie in der Haarbehandlung, in der Bildung von Zehen und Fingern, z. B. wie die Finger beim Greifen sich spreizen, usw. entgegen. Selbst der David von 1504, so himmelweit verschieden er von der zierlichen, aber auch etwa dreißig Jahre früher entstandenen Bronze Verrocchios, ja von allem ist, was bisher in Florenz geleistet worden war, ordnet sich dieser Entwicklung als ihr letztes Glied ein, wenn wir die erstaunliche Wiedergabe des unausgewachsenen und unschönen Körpers dieses Riesenjünglings und den hochdramatischen Ausdruck einer nur mühsam verhaltenen Leidenschaft, unter der die ganze Gestalt erbebt, ins Auge fassen. Endlich mit Verrocchio teilt Michelagniolo auch die Vorliebe für allerlei Fratzen und Karikaturen. Das verstärkte sich in der Folgezeit unter dem Einflusse des dreiundzwanzig Jahre älteren Leonardo da Vinci. Diesem reichen Geiste, den alles was die Natur bot, selbst das Unbedeutendste und Geringfügigste interessirte, war auch die Karikatur „künstlerisches Problem". Nicht nur für den Typus idealster Schönheit suchte er nach adäquaten Ausdrucksformen, sondern er machte auch ihr Gegenstück, das Häßliche, Abnorme und Verzerrte zum Gegenstand der Beobachtung und Zeichnung; und Michelagniolo wird sicherlich Blätter dieser Art gesehen und Anregung daraus geschöpft haben.[1]) Auf die

[1]) Man beachte vornehmlich die wunderbaren Köpfe in Windsor (Br. 235—239); aber auch sonst noch finden sich in Leonardos Oeuvre zahllose Studien dieser Art,

Teufel im „heiligen Antonius“ soll dabei nicht exemplifizirt werden, da diese durch die deutsche Vorlage genügende Erklärung finden. Weniger zufällig ist, daß Michelagniolos erste Bildhauerarbeit der groteske Faunskopf war. Auch Giovannino und Bacchus, Statuen, die durch ihren wahren, doch grundhäßlichen Ausdruck abstoßen, wären hier zu nennen. Und so begegnet aus allen Perioden Michelagniolos, vornehmlich in Handzeichnungen, doch auch sonst noch (z. B. jüngstes Gericht), eine Fülle bizarrer Gebilde, die weniger, wie bei Leonardo, systematisch betriebenen physiognomischen Studien, als vielmehr der Laune des Augenblickes und der Lust am Absonderlichen und Phantastischen ihr Dasein zu verdanken scheinen.

Die Schilderung von Michelagniolos Lehr- und Lernzeit würde lückenhaft sein, bliebe die Antike außer Acht, die ihm seit seinem Eintritte in den Garten von San Marco vermittelt wurde. Diese Antike, die er hier und im Palaste Medici kennen lernte, nicht aus zweiter und dritter Hand oder in modernem Niederschlage, sondern direkt, wenngleich fast ausschließlich in römischer Gestalt, zugleich in seltener Vollständigkeit, von der Monumentalskulptur an bis zu den subtilsten und raffinirtesten Erzeugnissen einer entwickelten Kleintechnik, die er dann später in Rom an bereits vorhandenen Exemplaren wie bei neuen Ausgrabungen fortgesetzt zu studiren Gelegenheit hatte, ist und bleibt das wesentliche Element in seiner Bildungsgeschichte wie in seiner Produktion. Sogar die Schöpfungen „eines rein persönlichen Stiles“ später, die nach allgemeinem Urteile den „Maßstab in sich selbst tragen“ sollen, gehen auf jene nach Ur-

---

die keineswegs, wie Müntz (Léonard d. V. p. 220) meint, „un accident dans l'oeuvre de Léonard à qualifier de regrettable“ gewesen sind, sondern eben ein Zeugnis für die systematische Beschäftigung des Meisters mit der Karikatur zum Zwecke der Abfassung eines Traktates über Mimik und Physiognomik. Was alles Michelagniolo davon gesehen hat, vermag ich nicht zu sagen. Das von Springer als Zeichnung Michelagniolos publizirte Blatt aus Oxford mit mehreren Profilköpfen in Rötel (Br. Nr. 75) ist unächt und als Beweis eines engeren Zusammenhanges mit Leonardo unverwendbar (wie auch die übrigen dort aufgeführten Zeichnungen mit Michelagniolo entweder nichts zu tun haben oder späteren Datums sind).

sprung und Zusammenhang zurück. Die Aneignungen aus der zeitgenössischen Kunst könnte man schließlich als relativ gelegentliche und sekundäre übergehen, nicht jedoch was Michelagniolo der Antike verdankte; und billig darf bezweifelt werden, ob der Meister ohne diesen übermächtigen Einfluß, allein vermöge seiner natürlichen Begabung den Weg „zu seinem vorherbestimmten Ziele“ gefunden haben würde.[1])

Wenn nach Lessings Vorgange von Enthusiasten behauptet worden ist, Raffael wäre doch der göttliche Meister geworden, würde er auch ohne Hände auf die Welt gekommen sein, so vermag ich mir diese Perspektive nicht recht vorzustellen. Und wenn, um bei Michelagniolo zu bleiben, Benedetto Varchi[2]) in dem gleichen Sinne erklärt: „Michelagniolo wäre der einzige Maler, der unvergleichliche Bildhauer, der vollkommenste Architekt, der ausgezeichnetste Dichter und der göttlichste Liebhaber gewesen, selbst wenn er nicht in Florenz geboren wäre, von edelster Familie und zur Zeit des alten Lorenzo il Magnifico, der seinen großen Genius erkannte und auf alle Weise zu entwickeln gewillt und befähigt war, sondern in Skythien in irgend einer Hütte und von dunkler Herkunft, unter einem vollendeten Barbaren, der nicht nur jedwedes Können verachtete, sondern geradezu haßte“, — so hört sich diese im Brusttone der Überzeugung hervorgestoßene Phrase vorzüglich an, zumal wenn ein geduldiges und kritikloses Publikum vom Rhetor nicht den Beweis seiner Behauptung verlangt.[3]) Ungleich treffender urteilt Michelagniolo von Raffael — wohl der berufenste und schärfste Beobachter seines großen Nebenbuhlers: Seine Größe beruhe auf seinem Fleiße, d. h. auf seinem wunderbaren Aneignungsvermögen fremder Elemente. Aber dieser Ausspruch gilt erst recht für seinen Urheber. Die „Beeinflussungstheorie“ in schrankenloser Anwendung ist sicher vom Übel, nicht minder jedoch auch der —

---

[1]) Justi im Velasquez loc. cit. Allein dieser geistvolle Autor geht gerade in diesem Standardwerke mit liebevollster Hingabe all den Quellen nach, die Wesen und Kunst seines Helden befruchtet haben (vergl. oben p. 78).

[2]) Due Lezioni p. 53.

[3]) Wie ich sehe, scheint Thode (Michelangelo II. 127) dem Varchi darin zuzustimmen, was aber den vermißten Beweis nicht ersetzen kann.

Prädestinationsglaube. Mag man nun in der Antike mit Justi das in Michelagniolos „vis repraesentativa universi präformirte“ Element erblicken oder nur etwas Accessorisches; mag man die bei den Medici genossene Erziehung eine einseitige, seiner Natur in gewissem Grade entgegengesetzte, eher ablenkende nennen; mag man beklagen, daß Buonarroti verhältnismäßig erst spät sie abgestreift habe, — unter allen Umständen ist diese Kunst für seine geistige wie künstlerische Ausbildung von grundlegender Bedeutung gewesen. Die seit Alexander dem Großen zur Weltkunst gewordene hellenisch-römische hat sich in der Kulturentwicklung der Menschheit zu wiederholten Malen als Retterin und Befreierin erwiesen; und zwar allemal da, wo man der Unnatur und Geschmacklosigkeit, der Zügellosigkeit, Unfreiheit und Schwäche überdrüssig, zum Ideal einer reinen, bei aller Lebensfülle, von Schönheit und Harmonie, von Einfachheit und Größe verklärten Kunst sich wieder zu erheben trachtete. Und diese Mission wird ihr auch für alle Gegenwart und Zukunft bleiben. Sicherlich die eigenartigste Palingenesis erlebte sie um die Wende des Quattro- zum Cinquecento in Florenz und speziell in den Werken Michelagniolos, ja durch dieselben. Damals wurde sie das Korrektiv wider eine falsche Entwicklung; drohte doch die zeitgenössische Kunst seit Donatellos Ableben sich immer mehr in Kleinlichkeit und Geziertheit, in eine äußerliche Kalligraphie zu verlieren.

Vollständig lebte sich Michelagniolo in die Formen- und Gedankenwelt der Alten ein; — nicht aus Rücksicht auf die Geschmacksrichtung geliebter Personen, denen er sich zu Dank verpflichtet fühlte, auch nicht im Vertrauen auf die Versicherungen anerkannter Auktoritäten, sondern aus innerer Notwendigkeit und Veranlagung; erst instinktiv, dann aus der sicheren Überzeugung heraus, in ihr das unbedingte Vorbild jedweder Kunst zu besitzen.[1]) Die Antike weckte in ihm schlummernde Kräfte. Sie entschied und erleichterte den

---

[1]) Noch 1553 nannte er sie die beste Schule für Bildhauerei (Condivi 7. 2). Vergl. auch den trefflichen Ausspruch des spanischen Kunstrichters Sebastian Fox Morcillo aus Sevilla (Mitte des XVI. sec.), mitgeteilt von Julius von Schlosser: Über einige Antiken Ghibertis im Jahrb. d. A. K. Band XXIV. 1904.

Übergang zur Plastik. Sie bot auch den Maßstab zur Wertung der zeitgenössischen Produktion. Verrocchio wird ihm wichtig, weil er in Auffassung und Formenbehandlung von der Antike inspirirt sei. — Schon die Zeitgenossen hoben den lysippischen Charakter in dessen Arbeiten hervor.[1]) — Bertoldo, weil er als Konservator der Sammlungen, als Lehrer und Künstler, unter den Lebenden im innigsten Verkehre mit den Alten zu stehen schien. Jacopo della Quercia wegen der Größe und Simplicität seines Vortrages und der Vorliebe für bewegte nackte Körper, Züge die ihn griechischen Meistern wesensgleich erscheinen ließen. Der Antike entnahm Michelagniolo Themata, Formen und Technik; und nicht bloß in der Jugend, wo naturgemäß der Anschluß an gegebene Muster ein innigerer zu sein pflegt, sondern auch noch in der Zeit der Mannesjahre und im Alter. Zum Zeugnisse dessen bedarf es bloß des Hinweises auf seine Arbeiten für Cavalieri, die die Erinnerung an mediceische Gemmen wieder wecken, auf den christlichen Olymp im Jüngsten Gericht, auf die überwältigende Majestät der Peterskuppel, auf die Allegorien in seinen Dichtungen, trotzdem sie mit den Jahren immer kühner und persönlicher werden, ohne je an Plastik zu verlieren, endlich auf seine Weise der Marmorbearbeitung.[2]) Wenn Michelagniolo gewissen Erzeugnissen seines Meißels das Aussehen alter Originale zu verleihen verstanden hat, — und alle Welt hielt sie dafür, — so spricht dies ebenso sehr für die Meisterschaft in bezug auf Auge und Hand, die er sich an jener erworben, wie für die Verwandtschaft des Temperamentes, das er von Haus aus mitbrachte.

Aber Michelagniolo ist nie ein Abschreiber der Alten gewesen. Nicht einen Augenblick hat er den Bildwerken der Medici oder Roms gegenüber seine Freiheit eingebüßt. In der Wahl des Stoffes,

---

[1]) Nec Tibi, Lysippe, eſt Thuscus Verrocchius impar
A quo quidquid habent pictores, fonte biberunt:
Discipulos pene edocuit Verrocchius omnes,
Quorum nunc volitat Thyrrhena per oppida nomen. Ugol. Verino de illustr. vrb. Flor. 1790. p. 132.

[2]) Justi hat ein schönes Kapitel über Michelagniolos Verhältnis zur Antike, namentlich über die technischen Analogien geschrieben.

und wie er ihn schließlich in Marmor bezwingt, bekundet sich allemal die eigene Natur. Darin unterschied er sich von anderen Meistern, die direkte Entlehnungen nicht verschmähten, wie z. B. Bertoldo und Sansovino oder früher Filippo Brunelleschi.[1])

In zwei Stößen von verschiedener Dauer und Intensität wurde die antike Welt der Renaissance (wie auch der Neuzeit) vermittelt: Einmal lernte man sie aus der Literatur kennen, die aus ihrem Todesschlafe erwachte und die gebildeten Kreise in Italien (wie später Goethe und die Seinen) begeisterte, — das Volk blieb davon so gut wie unberührt. Nur spärlich und relativ spät erhielt man für die gewonnenen Anschauungen die praktischen Beispiele in Stein und Erz. Eine Bereicherung des vorhandenen Schatzes an Ideen und Bildern fand durch die alten Poeten und Schriftsteller statt; und unbefangen fügte man diesen Zuwachs dem bisherigen Vorrate zu, bemühte sich auch wohl die verschiedenartigen Elemente miteinander auszugleichen. Die Überlieferung, die so entstand, galt als eine in sich durchaus homogene, jeder anderen an Inhalt wie an Form überlegene. Dahin zielten vornehmlich die Bemühungen der edelsten unter den Humanisten, eines Pico, Ficin's, später Contarinis, Melanchthons usw. Daraus folgte einmal, daß die Antike anstandslos in den Geist des Quattrocentos umgestimmt wurde. All die Mythologien, Fabeln und Historien spielten sich, ebenso wie die Scenen der Bibel, auf der Bühne des wirklichen Lebens ab, im innigsten Connexe mit der zeitgenössischen Dichtung, gleich den Rappresentazioni und Faschingsaufzügen im naiv genießenden, festesfrohen Florenz.[2]) Und weiter, daß die Gegenwart, unter Verneinung des dazwischen liegenden „Mittelalters“ als einer Zeit der Unfreiheit und Barbarei,[3]) als die unmittelbare Folge und Blüte der alten und zugleich als die Voll-

---

[1]) Kopie des Dornausziehers auf seinem Konkurrenzrelief z. B.

[2]) Man sehe darauf die Malereien der Quattrocentisten an, eines Botticelli, A. Pollajuolo, Pinturricchio, Pier di Cosimo, später Raffaels Stanzenbilder, Erzeugnisse edelster Tendenzkunst, u. a. m.

[3]) So schon Ghiberti zu Anfang seines Traktates (III p. 33), Ugol. Verino l. c. Vasari im Proemio und in den Vite Cimabues und Giottos (vergl. Frey, Anonym. Magl. Vorrede).

endung jedweder Kulturentwicklung erschien. So die Auffassung im Zeitalter Giulios II. und Leos X.

Die zweite Phase wird durch die großen Entdeckungen und Ausgrabungen seit dem letzten Viertel des fünfzehnten und im ersten Decennium des sechzehnten Jahrhunderts eingeleitet; und diese Tätigkeit, die in der Folgezeit den größten Umfang annahm, artete bald für Kunst und Wissenschaft in einen pedantischen antiquarischen Betrieb, in äußerliche Nachahmung, in technische Virtuosität aus, bewirkte und beschleunigte den Verfall der Kunst.

Von dieser letzten Entwicklung ist Michelagniolo unberührt geblieben. Seine „antikische“ Art ist die der Frühzeit gewesen, die aller großen Meister, eines Ghiberti, Dürers, Raffaels, Bramantes, später Rubens' und Rembrandts, in der jüngsten Vergangenheit Böcklins; durchaus original, persönlich, kraftstrotzend, modern; und dies, trotzdem er über ein relativ weit reicheres Anschauungsmaterial als alle seine Vorgänger zusammen verfügte. Aber Michelagniolo fehlten die naive Hingabe und frohgemute Sicherheit des Quattrocentisten; die unbefangene Freude an dieser neuen, im Grunde so fremdartigen Welt, die z. B. einen Ghiberti berauschte, die romantische Stimmung, die spätere Quattrocentisten bisweilen beseelte. Ihn reizten an der Antike weniger ihre Anmut und Harmonie als ihre Kraft und Erhabenheit, ferner die vollendete Naturauffassung und Technik, der „vollkommen befreite Stil“ der Plastik. Diesen sucht er auch für sich zu erringen mit all dem Ungestüme und der eisernen Konsequenz seines Wesens; und er ruht nicht eher als bis er sein Ziel erreicht hat. Michelagniolo muß im Garten von San Marco enorm gearbeitet, unablässig das Auge geschärft, die Hand geübt und sich eine für sein Alter unbegreifliche Erfahrung auch in Praxi erworben haben; und es ist wohl glaublich was Condivi berichtet,[1]) daß der Knabe täglich irgend eine Leistung, sei es in Gestalt einer Zeichnung oder eines Abozzo, dem Magnifico vorzuweisen im Stande war. Unbekümmert um Stil oder Vorbild be-

---

[1]) Cap. 9. 9.

dient er sich der antiken Formensprache als des besten Ausdrucksmittels für die Gestaltenwelt seiner Phantasie. Aber mit zunehmender Routine, mit der wachsenden Kenntnis der Kunst und ihrer Hilfsmittel, mit den Anforderungen, die der neue Inhalt an den Bildner stellt, vollzieht sich ein Umschwung, der ihn je länger um so weiter wieder von der Antike entfernt, so zwar daß die Schöpfungen jener und die Michelagniolos zuletzt als Gegenpole erscheinen.

VIERTES KAPITEL.

Die Kentauernschlacht und die Madonna an der Treppe.[1])

Eines Tages erzählte Polizian[2]) dem Knaben die Geschichte vom Raube der Deianira und dem Streite der Kentauern und gab ihm auf, dieses Thema darzustellen.

Der alte Mythograph Hygin[3]) berichtet, wie Deianira, die Tochter des Dexamenos, die Verlobte des Herakles, von ihrem Vater aus Furcht vor dem gewalttätigen Kentauern Eurytion, der die Jungfrau für sich begehrte, diesem zugesprochen worden sei. Während der Hochzeitsfeier fällt Herakles über ihn her, erschlägt den frechen Frauenräuber und gewinnt die Königstochter für sich zurück.

Entnahm, wie es den Anschein hat, Polizian dieser Quelle die Fabel, so war der Phantasie des Humanisten wie des Bildhauers ein freier Spielraum gelassen; und wenn Condivi hinzufügt, jener habe den Stoff aufs genaueste, Stück für Stück erläutert, so mochte er eben Hygins knappen Bericht auf seine Weise ergänzt und ausgeschmückt haben, vielleicht auch damit, daß er Züge einer anderen Version mit ihm kombinirte. Hygin erzählt nämlich eine Variante zu dieser Heraklestat: Wie auf der Hochzeit des Peirithoos und der Hippodameia, der Tochter König Adrastos', die Kentauern in der Trunkenheit plötzlich die Frauen der Lapithen zu rauben ver-

---

[1]) Siehe Abbildungen. QF. XIII.

[2]) Condivi cap. 9.

[3]) Fabel 33 ed. M. Schmidt. QF. Nr. XIII.



Kentauernschlacht



suchten, dabei viele ihrer Männer töteten, dann aber ihre Frechheit mit dem Leben bezahlten. Sei dem wie ihm wolle, der junge Künstler gab der Anregung Polizians einzig und allein die Gestalt, die seiner Sinnesart und seiner Erziehung entsprach.

Michelagniolo stellte im Relief — und Vorwurf wie Gewöhnung erheischten gleicherweise die Wahl dieser Kunstform — ein wildes Durcheinander nackter, kämpfender Männer und Kentauern dar. Als Waffen bedienen sie sich teils ihrer Fäuste, teils der Steine und Felsblöcke, mit denen sie auf den Gegner loshämmern oder zu schleudern im Begriffe stehen, teils ihrer kurzen Mäntel zur Abwehr todbringender Schläge. Der umklammert einen ihn würgenden Kentaur und sucht ihn mit Aufbietung aller Kraft niederzuringen; jener spannt einen Bogen. Mitten im Gewühle befinden sich Frauen. Während einigen von ihnen die Flucht zu gelingen scheint, tobt um andere das Handgemenge um so heftiger. Den Frauen raubenden Kentauern machen einzelne Kämpfer — mag man sie Lapithen oder Genossen des Herakles nennen — ihre Beute wieder streitig und trachten sie, zunächst noch vergeblich, in Sicherheit zu bringen. Zwischen den einzelnen Gruppen gefallene Kentauern, Sterbende, Verwundete, Zusammensinkende, Fliehende. Überall rastlose Bewegung, keine Ruhepause; die kühnsten Stellungen und Geberden, wie sie der Moment ergibt, in verblüffender Ungebundenheit und Wahrheit. Leidenschaftlich wogt die Schlacht hin und her. Angreifer sehen sich ihrerseits wieder von Angriffen bedroht. Noch ist nirgends die Entscheidung gefallen, wiewohl die Kentauern anscheinend schon die größeren Verluste erlitten haben. Die Spannung erreicht den höchsten Grad. Der Künstler zwingt den Beschauer rückhaltslos in seinen Bann und zu persönlicher Anteilnahme. Das ist aber gerade eine Eigenheit michelagniolesken Schaffens und nicht bloß seines Jugendstiles.

Aus dem Gewirre treten deutlich einzelne Kämpfer und Gruppen von solchen hervor, auf die sich vor allem das Interesse konzentrirt. Sie bewirken Gliederung der vielgestaltigen Komposition. Zunächst in der Mitte der ursprünglich fast quadratischen Marmortafel der Anführer der Kentauern — Eurytion —, eine jugendlich schöne,

kraftvolle Gestalt mit einem Felsblocke in der Linken, nackt bis auf die Chlamys, die an einem quer über die Brust laufenden Bande befestigt, nach hinten über die Schulter flattert. Eiligst sprengte er vorwärts nach rechts hin. Da ward er seines Gegners zur Linken ansichtig. Sofort hemmt er den Lauf, wendet ihm stolz die entblößte Brust entgegen und holt mit erhobener Rechten zum Hiebe auf des anderen Haupt aus. Der — man mag ihn Herakles oder Peirithoos nennen —, eine prachtvolle Jünglingsgestalt, wie Eurytion von ähnlicher, doch von gedrungenerer und stämmigerer Bildung, steht unerschütterlich wie ein Turm da. Das rechte Bein über einen gefallenen Kentaur hinweg energisch vorgesetzt, den Oberkörper zurückgelegt, faßt er scharf den Feind ins Auge, jede seiner Bewegungen verfolgend, und erwartet den Angriff. Während er die mit dem Mantel umwickelte Linke zum Pariren entgegenstreckt, hält er mit der anderen Hand einen mächtigen Felsblock gepackt, bereit, sowie der Schlag erfolgt ist, mit tötlichem Wurfe den verhaßten Nebenbuhler zu zerschmettern und so den Kampf zu entscheiden.

Parallel mit dieser Gestalt, doch auf der Gegenseite rechts, bemüht sich ein hochgewachsener nackter Jüngling ein Weib auf seinem Rücken vor einem sie beide angreifenden Kentaur zu retten. Mächtig schreitet er aus dem Getümmel heraus, dabei den Gegner scharf beobachtend und zur Verteidigung gerüstet.[1]) Die Frau hat, sich ängstlich duckend und wie zum Schutze den Mantel mit der Linken vorziehend, ihren Arm um seinen Hals geschlungen, den ihr Retter seinerseits mit der Rechten faßt, zur Unterstützung wie zur Erleichterung der holden Last. Höchst sprechend und spontan sind die Bewegungen beider Gestalten. Während die Frau den Kopf von ihrem Verfolger abwendet, erregt zugleich eine an-

---

[1]) Der linke Arm geht scharf nach hinten und verliert sich in den Marmorgrund. So vermag ich nicht zu erkennen, ob die Linke einen Stein hält oder, in Wiederholung des auch sonst im Relief nicht seltenen Motives, mit der Chlamys bedeckt ist (wie Strzygowsky annimmt). Im letzteren Falle würden der Mantel des Weibes und der ihres Trägers ineinander gehen, — nicht die einzige Unklarheit, die Michelagniolo gelassen hat.

dere Szene, wieder eine Art von Frauenbefreiung, ihre Aufmerksamkeit.

Im Vordergrunde nämlich vor Eurytion versucht ein Kentaur ein Weib zu entführen, ein Jüngling (Lapithe?) es ihm zu entreißen. Der Kentaur umschlingt mit muskulösem Arm den Oberkörper der Frau und hält sie zurück, während er mit der Rechten weit ausholend, auf ihren Retter einen Schlag zu vollführen sich anschickt. Dieser, ohne viel Federlesen zu machen, hat sie am Schopfe gepackt und will sie mit aller Gewalt über einen gestürzten Kentaur hinweg nach links ins Sichere schleppen. So, als ein Kampfobjekt nach verschiedenen Richtungen hin gezerrt, stemmt sich das Weib vor Schmerz gegen den Arm ihres Befreier. Auch hier spontane Bewegungen, kühne Überschneidungen, die höchste Erregung, die noch dadurch gesteigert wird, daß ein bärtiger Alter mit einem Sokrateskopfe, links in der Ecke hinter Herakles-Peirithoos, mit beiden Händen einen Felsblock erhoben hält, um ihn im gegebenen Momente auf den räuberischen Kentaur zu schleudern. Trifft die Vermutung zu, der zufolge dieser alte Mann mit dem hochgewölbten, kahlen, von dichtem Kraushaare eingefaßten Schädel der König Dexamenos ist, so wäre in dem Weibe die Hauptperson der ganzen Erzählung, die heiß umstrittene Deianira zu finden. Entscheidet man sich aber für die Peirithoosfabel, so müßte der Alte, König Adrast, das fortgerissene Weib die Hippodamia, die übrigen Frauen die Gattinnen der Lapithen sein, welche die Kentauern, konform der Erzählung, in der Tat zu rauben suchen. Doch lag Sachlichkeit in der Beziehung wohl nicht in der Absicht des Künstlers.

Neben diesen Hauptpersonen noch eine Fülle interessanter Einzelheiten. So raubt links vom Eurytion ein Kentaur ein Weib. An den Hüften hat er's hochgehoben, um es so wegzutragen. Dieses dagegen bemüht sich mit aufgestemmten Händen die Arme ihres Entführers niederzudrücken und sich so aus der Umklammerung zu lösen. Das Relief wird an drei Seiten überhaupt durch eine Reihe prachtvoll gerundeter Leiber gleichsam eingerahmt: So zu oberst links ein Kentaur, der die Haarflechten der Frau vor ihm packt;

auf der Gegenseite als Pendant dazu ein schleudernder; unter jenem der bereits erwähnte Kahlkopf; darunter an der äußersten Ecke links die wundervolle Gestalt eines hockenden Kentaurs, dessen Haupt ein Stein getroffen hat. Nun sucht er es mit der Rechten zu stützen; vergeblich! Denn der Tod naht sich ihm und bewirkt, daß es immer schwerer herab-, und der ganze Körper kraftlos in sich zusammensinkt. Nicht ergreifender und vollendeter hat Michelagniolo später in den „Sklaven“ den Übergang vom Leben zum Tode, das Entweichen des ersteren, das leise Nahen des andern darzustellen vermocht.[1]) Und das gleiche Motiv in anderer Fassung genau in der rechten Ecke. Dort bearbeitet ein Jüngling mit einem Steine einen Kentaur, der in die Knie gesunken ist und vergeblich den rechten Arm zur Abwehr überm Kopfe hält. Unermüdlich und ohne Erbarmen hämmert der Lapithe auf den Feind. Immer schwächer wird dessen Widerstand, und schon neigen sich Kopf und Oberkörper zur Seite.[2]) Endlich mitten im Vordergrunde der ausgestreckte Körper eines erschlagenen Kentaur, über den ein anderer Toter gefallen ist. Wuchtig, in prachtvoller Verkürzung, den massig modellirten Rücken dem Beschauer bietend, deckt dieses halb tierische, halb menschliche Fabelwesen den Boden. Schwer lastet der gewaltige, nunmehr kraftlose Oberkörper auf den rechten Arm, der unter diesem Drucke nachzugeben scheint; und tief auf die Brust ist sein Haupt gesunken. Unwillkürlich wird die Erinnerung an Bildwerke aus dem Pergamenischen Kreise geweckt, an die sterbenden Gallier, die freilich damals dem Knaben noch unbekannt waren.

---

[1]) Nur wenig variirt begegnet dieses Motiv nochmals in der zweiten Figur der obersten Reihe links: Ein ältlicher Kentaur hält mit beiden Händen die von einem Felsstücke getroffene Schläfe, dabei vor Schmerz die Augen schließend — eine wahr empfundene Bewegung. Auch Donatello hat dieses Motiv gekannt und dargestellt: Auf der Kreuzigung der Kanzel in San Lorenzo (unterste Ecke links) die in dumpfem Hinbrüten am Boden sitzende Frau; und es ist möglich, daß Michelagniolo, der die Reliefs kennen mußte, wenn auch noch nicht in richtiger Aufstellung, daher die Anregung entnommen hat. Aber wie sie bei ihm Gestalt erhalten, zeigt so recht den Unterschied gegen Donatello und die stolze Selbständigkeit des jüngeren Meisters.

[2]) Man vergleiche damit z. B. die Stellung des Londoner Kupido.

Das Werk, das Michelagniolo zustande gebracht hat, (ohne es ganz zu vollenden), — in wieviel Zeit und unter welchen Umständen entzieht sich der Kenntnis — hängt mit Hygins Fabel nur lose zusammen. Eines der gegebenen Momente, nicht einmal das bedeutsamste, greift der Künstler heraus, unter Nichtbeachtung der übrigen, und gestaltet es nach eigenem Ermessen, so wie er sich eine derartige Kampfesszene vorstellen mochte. Ein Lorenzo Ghiberti würde, in freudigem Staunen über die tausendfältigen Wunder der Erscheinungswelt, etwa die Werbung des Herakles (oder des Eurytion) um Deianira, den Hochzeitsschmaus der Kentauern und seine unwillkommene Störung, die Wiedergewinnung der geraubten Frauen, den Tod der frechen Räuber u. dergl. in aller Breite und Behaglichkeit auf einer Bildtafel erzählt haben.[1]) Das historische Kolorit würde bei ihm mehr zur Geltung gekommen sein, zwar häufig in naiver Weise, auf Kosten der Treue und nicht frei von Anachronismen und Widersprüchen, doch allemal vornehm, geschmackvoll und mit einer schier unerschöpflichen Erfindungslust im Kleinen.[2]) Der Gegenstand interessirte ihn in erster Linie, in zweiter erst die zu seiner Versinnbildlichung unerläßliche Form.

Michelagniolo ist kein Novellenerzähler gewesen. Umgekehrt wie sein großer Vorgänger verfährt er. Indem er das Thema energisch beschränkt, indem er es aus seinem ursprünglichen Zusammenhange löst und alles Nebensächlichen, zu Detaillirten, Anekdotischen entkleidet, gewinnt seine Darstellung einen allgemeineren, ich möchte sagen, typischen Charakter. Was er später an der niederländischen Malerei tadelte, sie brächte auf einem Bilde zu viele Dinge zusammen, ohne ein einziges zu erschöpfen, und von denen ein jedes schon einen der Darstellung würdigen und großen Vorwurf liefere,[3]) — hier in diesem Jugendwerke ist er bereits nach diesem

---

[1]) Ähnlich wie Ovid Met. XII. v. 210 ff.

[2]) Die zehn Felder der Paradisestür bieten hierfür vollgültige Beispiele, wo Altes und Neues, Vergangenheit und Gegenwart zu einer ganz einzigen, das Auge entzückenden Märchenwelt sich verschmolzen finden.

[3]) Francisco de Hollanda ed. Vasconcellos p. 28/29: mas porque quer fazer

Einwurfe verfahren. Ein Thema, aber ein oft unerschöpflicher Reichtum an Motiven; wodurch freilich wie im vorliegenden Falle die Deutung erschwert wird. Nur eingehender Betrachtung gelingt es, die Mythos und Relief gemeinsamen Züge zu enträtseln, und so mancherlei bleibt unklar oder ermangelt der konsequenten Durchführung. Hier verfährt der junge Meister andeutend, dort bricht er direkt ab und überläßt dem Beschauer das Fehlende zu ergänzen. Über Sinn und Bedeutung der Hauptpersonen bestehen Zweifel. Lange hat es gedauert, ehe die Kentauern als solche erkannt worden sind. Die Deianira-Hippodamia mag man sich unter den verschiedenen Frauen hervorsuchen; mindestens sieben befinden sich auf der Tafel. Indem Michelagniolo ferner seinen Frauen ziemlich männliche Formen gegeben, — auch eine Stileigentümlichkeit des Künstlers, bereits in der Jugend, und wohl die Folge seiner Modellwahl — hat er vielfach Verwechselungen bewirkt. Nur wer ganz mit seiner Darstellungsweise vertraut ist, vermag an den voller gerundeten Hüften und Schenkeln, an Brust und Haarbehandlung das andere Geschlecht zu erkennen.

Mag man nun diese und andere Mängel der Jugend des Künstlers anrechnen oder dem unfertigen Zustande des Werkes, der Hauptgrund dafür liegt m. E. in dem Interesse, das Michelagniolo von Anfang an für die menschliche Gestalt und ihre Bewegungen bekundet. Der bewegten Form opfert er alle Rücksichten. So jung er ist, er besitzt oder wenigstens er ahnt bereits die eine Erkenntnis, daß der Körper allein Träger und Ausdrucksmittel des Seelischen ist; und die andere, daß der Leben erfüllte Körper nichts als potentielle Bewegung ist;[1]) daß hierdurch erst Lage, Haltung und Geberde, in Summa die geistigen Vorgänge wie die körperlichen Funktionen bedingt werden. Diese Erkenntnis hatte er zuerst an Verrocchios und Bertoldos Arbeiten in schüchternen Ansätzen, bei der Antike jedoch auf der Höhe vorgefunden. Nun

---

tanta cousa bem (cada uma das quaes só bastava por mui grande) que não faz nenhuma bem.

[1]) Justi a. a. O. p. 371 f. Michelagniolos gesamte Tätigkeit ist eine Bestätigung dieses Satzes.

bricht sie siegreich und wie mit elementarer Gewalt auch in der eigenen Praxis durch; und darin liegt zunächst die Bedeutung und Überlegenheit dieses noch vielfach unvollkommenen Erstlingswerkes gegenüber der Vergangenheit wie der zukünftigen Entwicklung, der es neue Ziele weist.

Man darf erwarten, daß Michelagniolo in der Kentauernschlacht Rechenschaft von dem gibt, was er bisher in der Skulptur gelernt hatte. In der Tat, Geschmack wie Interessen des mediceischen Kreises machen sich hier eindringlich geltend. Nicht nur daß Polizian von geläufigen Vorstellungen ausging, als er das Thema stellte, lehnt sich der junge Künstler auch an bekannte Muster, an seinen Lehrer und die Alten an. Bertoldos berühmte Reiterschlacht, damals im kleinen Saale des ersten Stockwerkes auf dem linken Flügel des Palazzo Medici als Schmuck über einem Kamine[1]) und heute im Nationalmuseum zu Florenz befindlich, gab wohl die erste Veranlassung zu dem Werke, indem sie in dem Knaben das Verlangen weckte, in ähnlicher Weise seine Kräfte zu versuchen; und Polizian lieferte dann aus der antiken Mythologie die entsprechende stoffliche Unterlage. Man kann Michelagniolos Kentauernschlacht geradezu ein Pendant zur Reiterschlacht nennen, eine Art von Konkurrenzstück, gleich als hätte der Anfänger (wie vorher bei Ghirlandajo) in jedem Punkte seine Auffassung der des Lehrers entgegenstellen und zeigen wollen, wie so ein Thema eigentlich anzugreifen wäre.[2])

Denn was er geschaffen, geht nach Form und Komposition über Bertoldo hinaus. Ein erstaunliches Verständnis des Nackten, speziell des männlichen Körpers, verbunden mit einer meisterhaften Technik tut sich kund, ein Drang nach Größe und Belebtheit, wie es die Reiterschlacht in dem Maße nicht besitzt. Michelagniolo rechnet mit anderen Verhältnissen. Verschwunden ist die bisherige Zierlichkeit und Schlankheit. Dafür starke Rundungen, feste Gelenke, muskulöse, massige Bildung und bei aller Leidenschaftlichkeit des Empfindens Ernst und Vornehmheit in Ausdruck und Bewegung. Man müßte

---

[1]) QF. VIII. A. b.

[2]) Vasari cap. V.

schon bis auf Nicola Pisano zurückgreifen, um ein Analogon zu finden; doch war dieser technisch wie in Form und Sentiment noch allzu gebunden. Der heroische Stil des Meisters kündigt sich hier an, der von der Antike zwar ausgeht, sich jedoch völlig individuell entwickelt.

Und neben der klassischen Formensprache eine neue Kompositionsweise. Im Vergleiche zu diesem zusammengeballten Knäuel von Kämpfern erscheint Bertoldos Reiterschlacht verzettelt, aufgelöst in eine Anzahl von Einzelmotiven, ohne rechten Zusammenhang untereinander; und die eigenartige Behandlung des Nackten, die den Anschein erweckt, als habe der Künstler seine an sich schon mageren Körper noch ohne Epidermis gebildet, verstärkt nur den Eindruck des Unfreien und Aktmäßigen. Mit welch verblüffender Sicherheit hingegen geberden sich Michelagniolos Kämpfer! Wie konzentrirt sind ihre Kraftäußerungen! Jede auch die geringste Bewegung erscheint motivirt. Freilich einheitlich gesehen ist auch diese Figurenmasse noch nicht. Auch Michelagniolos Relief zerfällt in eine Anzahl von Gruppen und Einzelfiguren, deren jede zur Versinnbildlichung ganz bestimmter Gedanken dient. Die Motive liegen (wie so oft auf Sarkophagen) nebeneinander. Sie dienen noch wenig zur Vorbereitung und Steigerung der Haupthandlung oder -Gruppe. Die Bewegung ergreift mehr die Einzelgestalt, nicht die ganze Komposition. Das letztere ist erst eine Errungenschaft des späteren Stiles. Aber das mochte Michelagniolo schon selbst gefühlt haben, und ein Fortschritt ist doch insofern da, als er für gewisse Hauptrichtungen zu Gunsten größerer Klarheit und Vereinheitlichung der Szene gesorgt hat.

Man hat auf die Symmetrie aufmerksam gemacht, die geschickt versteckt die Komposition gliedere.[1]) Die Symmetrie ist sogar mit Konsequenz, wie bei Michelagniolo nicht anders zu erwarten, durchgeführt; und sodann ist es nicht eine Symmetrie der Linien, sondern der Massen. Genau elf Figuren gruppiren sich auf jeder Seite der Tafel um den Kentaur in der Mittelachse, der einem Pfeiler gleicht,

---

[1]) Wölfflin, Strzygowsky, Bode usw.

dessen Basis die breit hingelagerte Gestalt des toten Kentaur mit dem Gefallenen auf dem Rücken bildet. Auf jeder Seite ein Vorkämpfer. Beide, durch die Diagonale der um die Frau Streitenden untereinander und mit Eurytion in der Mitte verbunden, bilden ein fest geschlossenes Gefüge. Wie ungesucht bietet so das Relief eine Reihe von Richtungen und Figurationen, in denen sich ein feiner Sinn für architektonische Gliederung ausspricht; und dieser ist ebenso spezifisch cinquecentistisch wie florentinisch.

Die gleiche Freiheit bewahrt sich Michelagniolo auch der Antike gegenüber, wiewohl Inhalt, Form und Technik die meisten Zusammenhänge mit ihr bieten. „Nirgends", so urteilte man, „sei Michelagniolo der Antike so nahe gekommen als in diesem Jugendwerk."[1]) An Sarkophagskulpturen erinnert das Hochrelief, weiter die Anordnung der Figuren in mehreren Reihen übereinander bis hart an den Rand der Tafel, unter Verzicht auf Veranschaulichung des Raumes, ihre Isokephalé, endlich die Formensprache und Technik. In der Tat, Michelagniolo verzichtet auf alle illusionistischen Darstellungsmittel, deren das malerische Empfinden der Zeit nicht entraten zu können vermeinte, wie auf das „Hineinführen in die Tiefe", auf die Abnahme der Masse und der Proportionen bei den Körpern je nach dem Grade ihrer Entfernung vom Vordergrunde, usw.[2]) Und er tut dies, nicht weil ihm der Reliefstil eines Ghiberti und Donatello nicht geläufig gewesen wäre, sondern im Gefühle des Plastikers, der des vollen Körpervolumens bedarf. In stärkster Rundung sind die Körper aus der Fläche herausgearbeitet. Wie Freifiguren heben sie sich ab, in einfachen, unverkürzten Stellungen und Ansichten: in Profil, en face, in der Rückenansicht. Nicht im mindesten kehrt er sich an die Forderung moderner „Ästheten", die nach Adolf Hildebrandt[3]) „Gesetz" sein soll, nämlich an die einer unsichtbaren vorderen Grenzfläche, angeblich eine

---

[1]) Springer p. 12; doch vergißt er den Knaben in Petersburg und den Londoner Kupido.

[2]) Wenigstens ist die Abnahme bei den hintersten Köpfen am oberen Bildrande der Tafel nur unmerklich.

[3]) Problem der Form sub Reliefauffassung; danach Schottmüller, Donatello p. 15 ff.

Erinnerung an den Werdeprozeß aus dem Steine heraus. Michelagniolos Gefühl für lebendige Form, für Gliederung und Bewegung läßt nicht zu, daß seine Figuren gleichsam wie zwischen zwei Glasplatten oder wie zwischen zwei spanischen Wänden eingekeilt sitzen, vielmehr quellen sie ungleich über den Rand hinaus, wo es ihm nötig erschienen ist.

Nicht minder ist sein Formgefühl von dem der Alten verschieden. Michelagniolo ist einerseits bewegter, kühner und kontrastreicher in den Stellungen, leidenschaftlicher im Ausdrucke, andererseits massiger und schwerer. Man schaue daraufhin den niedergestürzten Kentaur im Vordergrunde an, wie wuchtig und breit er die Erde deckt.[1]) Keine schlanken Ephebenstatuen begegnen, vielmehr Untersetztheit in den Formen und Maßen, die vielleicht auch mehr der Wirklichkeit entsprach. Mit aller Bestimmtheit holt der junge Meister den Gesamtkontur hervor; aber mit dieser präzisen Linienführung verbindet er wieder eine großflächige und zugleich „zerstreute" Innenmodellirung, und die Politur der Epidermis erhöht den reizvollen Wechsel der sanft ineinander fließenden Lichter und Schatten. Dieses Verfahren entspricht vollkommen der Zeichenmanier Michelagniolos. Auch da eine bestimmte Silhouette, feste, kaum absetzende Umrisse von gleichmäßiger Stärke und für die Detailausführung, für die Hebungen und Senkungen der Oberfläche eine weiche vermittelnde Schraffirung. Man kann dieses Verfahren besonders gut an den unvollendeten Partien des Reliefs studiren; zwar weniger an den Haaren, die wie „Kappen" die Schädel bedecken, — und das ist nicht sowohl eine bestimmte Stileigentümlichkeit Michelagniolos gewesen, als vielmehr die Folge davon, daß er sich damit noch nicht eingehender beschäftigt hatte — wohl aber an den Leibern. Dort erscheint der Marmor nach Art der Bronze bearbeitet, hauptsächlich unter Anwendung des Zahneisens, (auch wohl von Raspeln und Riffeln), immer gleichmäßig, in parallelen Lagen und „Schlägen" von variabelster Richtung und

---

[1]) Das wuchtige Hinschlagen bereits bei Ghiberti. Man sehe, wie gewaltig Goliath, einem gefällten Baume vergleichbar, auf der Paradisestür daliegt.

Intensität, je nachdem eine bestimmte Wirkung erzielt werden soll, oder die Form sich ihrer Vollendung nähert.

Diese mit fabelhafter Geschicklichkeit geübte Technik ist das Ergebnis der Lehre wie auch der Eigenart. Handwerklichen Skulpturen spätrömischer Provenienz scheint er dagegen den Gebrauch des Bohrers abgesehen zu haben. Wie Nicola Pisano benutzt er ihn, um die Hauptkonturen der Gestalten, da wo sie sich in den Grund verlieren, oder wo mehrere zusammenstoßen, überhaupt die tiefer liegenden Partien (Mantelfalten, Haarsträhnen usw.) herauszuholen. Im allgemeinen wendet er den Bohrer nur spärlich an. Spuren davon sind z. B. beim Alten mit dem Sokratesschädel und beim Herakles-Peirithoos, ferner an der Gruppe von Mann und Frau rechts, beim werfenden und beim quer hingestürzten Kentaur (u. a.) sichtbar. Der Bohrer diente Michelagniolo nur in den Anfangsstadien, als vorbereitendes Instrument, gleichsam zur Wegemarkirung, um möglichst tief in die formlose Masse zu dem in ihr verborgenen Bilde vorzudringen — so Michelagniolos Anschauung, daher er später von einer „Befreiung" der Gestalt aus dem Blocke spricht.[1]) Die eigentliche Arbeit des Herausholens und Formens leisteten meist andere Werkzeuge; und es ist bekannt (aus Vasaris Bericht), wie er im Alter in voller Leidenschaft mit Hammer und Meißel große Stücke vom Steine losbrach. Das ist für Michelagniolo charakteristisch. Seinem Temperamente widerstrebte jede rohe und mechanische Prozedur. Aber auch manierirte Effekte verschmähte er, wie sie etwa die apokryphe Faunsmaske aufweist, bei der der Kontrast der geglätteten Epidermis und der mechanisch aneinander gesetzten Bohrlöcher ein gewollter ist. Michelagniolos Bohrlöcher sind stets von verschiedenartiger Qualität. Man sieht sie nicht unvermittelt nebeneinander, gleichsam reihenweise, sondern allemal ausgeglichen, d. h. der Marmor ist in den Zwischenräumen sorgfältig ausgehoben, und das Bohrloch erscheint als nur ein Moment in der rastlos modelnden Tätigkeit des Künstlers.[2])

---

[1]) Dichtungen Nr. 83 z. B.

[2]) Schon aus diesem technischen Grunde können die Schindung des Marsyas,

Als ein fertiger Meister erscheint Michelagniolo trotz des unfertigen Zustandes des Reliefs. Dieser ist ja nicht die Folge von Impotenz oder des Mangels an Zeit oder irgend welcher äußeren Umstände gewesen, etwa des Todes Bertoldos oder des Magnifico. Ich meine, noch zu Lebzeiten beider, vielleicht im Spätjahre 1491 ist es entstanden. Sondern es stellt sich als einen der Versuche dar, mit denen (nach Condivi) der Knabe seine Gönner überraschte, freilich als den relativ gelungensten; und mit der Erschöpfung des Gegenstandes, möglicherweise auch mit der Veränderung des Formates schien dem Zwecke genügt zu sein; wenngleich auch nicht der Nachweis zu führen ist, daß sich an den unfertigen Zustand dieser Tafel (wie auch an den der Madonna an der Treppe und später noch anderer Skulpturen) eine bestimmte künstlerische Absicht geknüpft habe.[1]) Was wollten nunmehr Polizians Anregungen, Bertoldos Lehren besagen! Auch dieser Zucht war er entwachsen. Alles an dem Werke ist sein unbestrittenes Eigentum gewesen; und müßig ist's, hier nach Paradigmen zu suchen. Alle Versuche, irgend einen alten Sarkophag, (wie er seiner Zeit Bertoldo für die Reiterschlacht gedient hatte), auch als Vorlage Michelagniolos nachzuweisen, werden wie bisher resultatlos bleiben. Frei und unerschöpflich waltet die Phantasie des Künstlers. Ein geradezu überquellender Reichtum an Motiven steckt in der Arbeit. In der Beziehung bietet das Relief ein Programm für die spätere Bildhauerei. Michelagniolo soll nach Jahren beim Anblicke dieses Jugendversuches bedauert haben, daß er sich nicht ausschließlich dieser Art von Skulptur gewidmet hatte. Die Typik und Symbolik seines Gestaltens schlossen allerdings das historische Bild bis zu einem gewissen Grade aus.[2])

---

der Apollo mit der Geige wie die Faunsmaske nicht von Michelagniolos Hand sein. QF. XV. 1.

[1]) Justi a. a. O. p. 356.

[2]) Justi p. 372. QF. XIII.

Behandelt die Kentauernschlacht eine Erzählung aus der antiken Mythologie, so führt in den christlichen Stoffkreis die Madonna an der Treppe, auch Madonna an der Hofmauer, ein flaches Marmorrelief der Galleria Buonarroti in der Form eines hohen schmalen Rechteckes mit knappem vorstehendem Rande, der jetzt in einem Holzrahmen steckt.[1])

Dargestellt ist ein hofartiger Raum, den im Hintergrunde eine niedrige Mauer begrenzt. Diese stößt auf der linken Seite an eine steile sechsstufige Doppeltreppe, die in voller Front und wie eine Brücke angelegt, hinauf und wieder abwärts in den Hof führt. Merkwürdig an ihr ist die steinerne Brüstung, die in Gestalt eines spitzen Giebels von beträchtlicher Höhe, jäh zu beiden Seiten abfällt. Auf einem Steinwürfel am Fuße dieser Treppe hat sich Maria niedergelassen, um ihrem Sohne die Brust zu reichen. Dieser, ein Kind von kräftiger, gedrungener Bildung, nackt bis auf die Windeln um die Lenden, ist auf ihrem Schoße beim Trinken vom Schlafe übermannt worden, und während die Mutter ihn mit dem linken Arme an sich drückt, hebt sie mit der Rechten ihr Gewand an einem Zipfel, um es leise über den Schläfer zu decken. Allein nur mechanisch, zögernd und wie unbewußt ist diese Bewegung. Mit starrem Blicke schaut die Jungfrau in die Ferne, als zöge dort irgend etwas ihre Aufmerksamkeit an. Doch ist es ein eigenartig leerer, ein mehr nach innen gekehrter Blick. Einzig mit ihren Gedanken beschäftigt, scheint sich Maria einem schmerzvoll träumerischen Sinnen hinzugeben, als durchbebe schon jetzt ihre Brust eine Ahnung von dem Leiden und Sterben, das diesem Kinde dermaleinst beschieden sei; und in die herbe Schönheit der göttlichen Mutter mischt sich ein reizvoller Zug von Wehmut und Melancholie.

Mit der monumentalen Ruhe der Gruppe vorn kontrastirt eigenartig das laute Treiben im Hintergrunde der Scene. Dort bemerkt man vier Knaben von ziemlich gleichem Alter, in lebhaftester Bewegung und in verschiedenartiger Beschäftigung. Zwei von ihnen in hemdartigen kurzen Kitteln, welche Arme und Beine freilassen, stehen

[1]) Siehe Abbildung. QF. XIV.

auf der ersten Stufe der Treppe jenseits ihrer Höhe. Behaglich, das Haupt auf die Linke gestützt, lehnt sich der eine an die Brüstung und hört gelassen seinem Gefährten zu, der vor ihm mit erhobenen Händen, in der Weise der Südländer, lebhaft zu gestikuliren scheint. Ob letzterer darin noch einen Gegenstand hält, läßt sich bei der äußerst flachen und skizzenhaften Behandlung sowie bei dem unfertigen Zustande der Putten nicht mehr erkennen — (wohl nicht). Der Dritte ist ein stämmiger Bursche in gleichem Kostüme wie die beiden oben. Im Begriffe, die Stufen vorn hinabzueilen, beugt er seinen Oberkörper weit über die Brüstung der Treppe; und während er sich mit ausgestreckter Linken oben an ihr festklammert, um nicht von der schiefen Ebene abzugleiten, hält er in der Rechten ein umfangreiches lakenartiges Tuch, dessen anderes Ende sich beim vierten Buben auf der Gegenseite der Tafel zu äußerst rechts befindet. Der Vorgang ist wohl dahin zu deuten, daß beide die Draperie an der Mauer hinter der Madonna wie einen Vorhang auszuspannen sich anschicken — ein altes Motiv italiänischer Relief- speziell Grabmalplastik —, zu welchem Zwecke eben der vierte Knabe sie weiterzuschaffen bemüht ist. Nun aber von seinem Kumpan links angerufen, hält er damit plötzlich inne und wendet sich mit energischer Drehung des Oberkörpers jenem zu, indessen die schwere Stoffmasse in schlaffem Gefälte tief über die Mauer in den Hof hinabhängt. Äußerst charakteristisch ist für Michelagniolo diese Bewegung des Knaben; desgleichen wie der mit dem Tuche umwickelte rechte Arm die Brust quer überschneidet, während die linke Hand mit ihrem Rücken auf der Mauerkante aufliegt — eine ebenso natürliche wie spontane Geberde. In diesen beiden eben nur angedeuteten Knabenpaaren kündigen sich bereits Gestalten und Motive an, die der Künstler später mehrfach verwendet hat, am ausgiebigsten am Gewölbe der Sixtinschen Kapelle, bei den Sklaven auf den Sockeln wie bei den Putten darunter.

Uralt ist in der italiänischen Kunst die Darstellung Marias mit ihrem göttlichen Sohne. Unübersehbar fast die Fülle und die Mannigfaltigkeit von Bildwerken, die aus allen Teilen des Landes, aus allen

Epochen seiner Kunst, in jedwedem Stoffe und Formate, in jeglicher Gestalt, Anordnung und Auffassung auf uns gekommen sind; und namentlich wieder Florenz zur Zeit der höchsten Blüte seines Bürgertumes bietet in der Hinsicht das relativ reichste und vollständigste Material. Das hing mit der Marienverehrung zusammen, die etwa seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts in immer steigendem Maße alle Schichten der Gesellschaft durchdrang, besonders tief aber ins Volksgemüt seine Wurzeln senkte. Frömmigkeit wie kultliches Interesse, das Bedürfnis nach Erbauung wie nach Schmuck, die Hausandacht wie der öffentliche Gottesdienst verlangten gleicherweise nach sichtbaren Abbildern der Gottesmutter und ihres Sohnes; und die Künstler, allen voran die Thon-, Erz- und Marmorbildner der Arnostadt, wurden nicht müde, dieses so dankbare und so populäre Thema zu behandeln. Kirchen und Altäre, Straßen und Plätze, die öffentlichen Profangebäude wie die Privathäuser wurden mit Madonnenbildern geschmückt; und kaum eine Darstellung möchte nicht nur die formale Entwicklung der Kunst, sondern auch den Wandel im jeweiligen Zeitgeschmacke wie im subjektiven Empfinden der hervorragendsten Meister, namentlich im Verlaufe der Renaissance, wiederspiegeln wie die der Jungfrau mit ihrem Kinde.

Die altertümliche, strenge und ideale Auffassung der früheren Epochen weicht mit dem Anbruche des Quattrocento allmählich einer freieren, belebteren und persönlicheren, die technisch meist unzulängliche und befangene Gestaltung wachsendem Naturverständnisse und Können. Durchaus konsequent und im Sinne des Bürgertumes war es, wenn statt der Majestät der Himmelskönigin nunmehr das zärtliche Verhältnis von Mutter und Kind immer ausschließlicher Gegenstand der Schilderung wurde.[1])

Donatellos Madonnenideal zeigt noch in eigenartiger Mischung göttliches und menschliches Wesen; Hoheit und Ernst, gepaart mit mütterlicher Zuneigung; eine herbe Typik mit feiner Naturbeobachtung. Die Madonna aus der Casa Pazzi[2]) z. B., ein Werk, das noch

---

[1]) Bode: Renaissance p. 71. 96. 333 ff.

[2]) Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

am meisten Anspruch auf Authenticität hat, drückt in leidenschaftlicher Bewegung das Kind an sich; aber es ist eine eigenartig linkische Geste, ein dumpfes Gefühl, eine Unfreiheit und Befangenheit in Ausdruck und Haltung, — Züge, die der Kunst Donatellos überhaupt eignen. Jacopo della Quercia überrascht, bei aller Abhängigkeit von der gotischen Überlieferung und trotz mangelnder Durchbildung im Einzelnen, durch die Energie und Mannigfaltigkeit der Lebensäußerungen sowie durch temperamentvolle Behandlung, — wie etwa hundert Jahre vorher der ihm wesensverwandte Giovanni Pisano, an den dieser Sienese wieder anknüpfte. Auch hier noch, als Erbteil des Trecento, das die Hochrenaissance wieder zu Ehren bringt, die heroische Auffassung von Mutter und Kind, eine gewisse Unnahbarkeit, Vornehmheit und Feierlichkeit in Haltung und Geberde beider; und die reiche, oft so unruhige und schwere Gewandung, die mächtigen Verhältnisse, die reifen, schwellenden Formen der Leiber verstärken den majestätischen Eindruck. Jedoch in der Lebendigkeit und Größe der Darstellung, in der bald mühsam verhaltenen Leidenschaftlichkeit, bald träumerischen Weichheit des Empfindens, in dem Streben nach wirkungsvollen Kontrasten, nach einer „sinnlichen Charakteristik“ sowie nach Anmut und Schönheit der Erscheinung, nimmt dieser geniale Meister innerhalb der gesamten Kunst des Quattrocento eine einzigartige Stellung ein.[1]) Ohne rechte Nachfolge zunächst bei den Zeitgenossen, ist sein Einfluß in der Hochrenaissance um so bedeutsamer. Michelagniolo, der ihn durch Zufall in Bologna kennen lernte, stand im Banne dieses verwandten Geistes.

Die weitere Entwicklung in Toskana wird von Donatello, seinen Nachfolgern und Schülern, unter denen namentlich Desiderio da Settignano zu nennen ist, sodann seit der zweiten Hälfte des Quattrocento von Luca della Robbia und endlich durch Verrocchio bestimmt. Erst Luca della Robbia verleiht seinen zahlreichen Madonnen jenen reizvollen bürgerlich-gemütlichen Zug, der uns

---

[1]) Man sehe z. B. die Madonna mit Kind in der Mitte der Fonte Gaya zu Siena; aber auch die übrigen Frauengestalten an diesem Brunnen sowie an San Petronio di Bologna erscheinen alle als Sprossen desselben Geschlechtes. (Vergl. auch Cornelius: Jac. d. Quercia.)



Madonna an der Treppe



heute so anheimelt. Nicht müde wird er, das traulich-zärtliche Beisammensein der jugendlichen Mutter und des Kindes, das stille Glück der ersteren, die Frische, Natürlichkeit und Ausgelassenheit des letzteren zu schildern. Wie die Mutter mit ihrem Söhnchen lacht, scherzt, spielt, es liebkost, nährt und anbetet, das alles ist Gegenstand seiner liebenswürdigen Kunst. Eine bewußte Vermenschlichung dieses Themas tritt damit ein, häufig genug auf Kosten religiöser Verinnerlichung und Zweckbestimmung. Aber für diesen Mangel entschädigen, bei Luca della Robbia wenigstens, die sorgfältige Ausführung und schlichte Wahrheit, das geläuterte Schönheitsgefühl, — ein Erbteil aus Ghibertis Zucht, — der keusche, naive Sinn, verbunden mit geschmackvoller Anordnung und Dekoration. Alle Welt verlangte nach diesen Arbeiten; und ihre relative Wohlfeilheit und Handlichkeit trugen nicht wenig zu ihrer Verbreitung und Vorbildlichkeit bei.

Die genrehafte Behandlung dieses Stoffes erhält endlich ihren Abschluß durch Verrocchio, der mit einer gewissen Schlichtheit, um nicht zu sagen, Nüchternheit sich vornehmlich gründlichster Durchbildung der Form, einer bis ins kleinste gehenden Naturtreue, unter Anwendung aller technischen Mittel befleißigte. Das war gewiß höchst notwendig gegenüber der Vernachlässigung des Sinnlich-Körperlichen im Mittelalter; aber es war auch nicht minder einseitig wie jene. Ein weiterer Schritt, und man wäre ins Triviale und Niedrige verfallen. Nun trat ein Umschwung ein, und ihn bewirkte Michelagniolo mit der Madonna an der Treppe. Darin liegt die Bedeutung dieses Jugendwerkes, so viele Mängel es sonst besitzen mag.

Suchen wir über Michelagniolos Verfahren im Einzelnen klar zu werden.

Wieder geht Michelagniolo von der bewegten menschlichen Gestalt aus, von der ausdrucksvollen Geberde. Eine höchst einfache Vorstellung beschäftigte ihn zunächst. Oder gibt es einen einfacheren Vorwurf, einen, der so allgemein menschliche Teilnahme erwecke, wie eine ihr Kind stillende Mutter? Was hat aber nicht alles der junge Meister aus diesem schlichten, so oft in Florenz

dargestellten Thema zu entwickeln verstanden! Seine Komposition überrascht wieder durch die Fülle, die Drastik und Komplizirtheit der Motive, läßt gleichwohl nicht überall seine Absichten sofort verständlich werden.

Aus dem Motive des Stillens ergibt sich zunächst die etwas lässige, doch unbewegliche oder besser zuwartende Haltung der Jungfrau, die leise Vorwärtsneigung von Kopf und Oberkörper, die Lage der Arme, und wie ihre edel geformten Hände mit den gespreizten drei ersten Fingern ins Gewand greifen[1]), endlich die Stellung der Beine, die leicht über einander gekreuzt sind. Dabei setzt Maria den linken Fuß fest auf den Boden auf, den rechten dahinter, doch so daß die Sohle sichtbar wird, eine ungezwungene Bewegung, die sich aus dem Streben nach möglichster Körperwirkung erklärt, und die übrigens auch schon Donatello beobachtet hat, z. B. auf der Auferstehung Christi an der Kanzel von San Lorenzo. Aus dem gleichen Motive ergibt sich weiter die Lage des Kindes, die auf den ersten Blick befremdlich und unglücklich erscheint. Und doch wie wahr und groß ist wieder diese Bewegung empfunden und zum Ausdrucke gelangt! Welche Fülle von Richtungskontrasten! Wie der Knabe an der Mutter Brust angelegt ist, muß er naturgemäß dem Beschauer den Rücken zu drehen; aber nun gesättigt, ist er zugleich eingeschlafen, daher die so überaus charakteristische schiefe Neigung des kleinen Körpers, der, fände er nicht an der Madonna einen Widerhalt, schwerfällig und kraftlos zur Seite sinken würde. Dabei ist das Köpfchen nach links geneigt; der kaum sichtbare linke Arm schiebt sich nach vorn ins Gewand der Jungfrau; die rechte Schulter tritt hervor, als sei sie ausgerenkt; und der rechte Arm mit dem im Gelenke umgebogenen[2]) Händchen überschneidet den der Mutter. Der nackte

---

[1]) An der Madonna Brügge, Madonna Doni, auch an der umgebogenen linken Hand des Kindes und, am eindrucksvollsten, beim Moses ist diese Fingerspreizung zu beobachten. Das Motiv, das nicht durchgehends an Michelagniolos Jugendarbeiten begegnet, ist nicht Donatello entlehnt; eher käme Verrocchio in Betracht.

[2]) Bei dem umgebrochenen Handgelenke würde ich nicht auf Donatello exemplifiziren, wie Schottmüller (loc. cit. p. 69. 55) tut. Wohl kommt das Motiv an dem im Schlafe befangenen Holofernes vor und verstärkt zweifelsohne da den Eindruck des

Körper aber und besonders dieser nackte rechte Arm des Putto dienen zur bewußten Gegenwirkung gegen das reiche Gefälte von Marias Mantel, ein Motiv das bei der nächsten Madonnendarstellung ein paar Jahre später, der Pietà in Rom, nur noch gelungener, wiederholt ist. Was Michelagniolo hier gibt, erweist sich als Resultat scharfer Beobachtung des Lebens und unausgesetzter Verinnerlichung des Gesehenen. Der junge Künstler mag dergleichen in seiner nächsten Umgebung zu studiren Gelegenheit gefunden haben. Böte die Madonna in Antlitz, Haltung und Gewandung auch nur den geringsten porträthaften Zug, man wäre versucht, in ihr das Idealbild der eigenen, längst verstorbenen Mutter zu vermuten.

Allein Michelagniolo ist kein Realist im Sinne des Quattrocento gewesen. Gerade in der Abwesenheit alles Individuellen, Historisch-Genremäßigen spricht sich seine Eigenart aus. Auch ist es nicht die gelungene Durchführung eines oder mehrerer Körpermotive, die, wie z. B. in der Kentauernschlacht, hier ausschließlich Interesse hervorruft. Der Fortschritt bei diesem Relief liegt m. E. in der seelischen Vertiefung des Stoffes, wie, wenigstens bei der Gruppe von Mutter und Kind, alle Einzelheiten zu einer machtvollen Wirkung zusammendrängen. Dort eine Reihe kühnster Kämpferstellungen; in der Madonna an der Treppe das Bild einer schmerzlich bewegten, sinnenden Frau, die Veranschaulichung eines inneren Zustandes in seiner Wirkung auf Haltung und Geberde, der nur zu sehr auch als der Reflex des eigenen erscheint. — Wenigstens ungewollt mag in diese Gestalt etwas von Michelagniolos Gemütsstimmung eingeflossen sein; denn die Jugend des Künstlers, die

---

Unmächtigen und Willenlosen. Die Intuition war aber bei Donatello größer als das Darstellungsvermögen. Diese Arm- und Handhaltung wirken unglücklich und steif, namentlich auch wenn, wie es geschieht, Judith in so unschöner und plumper Weise auf das Gelenk tritt — oder richtiger auf ihm steht. Und im Zusammenhange mit dieser Bewegung der Heroine, die wieder für Sinn und Aufbau der ganzen Gruppe wichtig wird, hätte die Hand des Holofernes ganz anders gebildet werden müssen. Donatello hat die Partie von vorn, in der Fläche gesehen, aber nicht als Körper empfunden. Daran ändert auch nichts die an sich realistische Durchbildung von Hand und Fingern. Michelagniolo erscheint dagegen unabhängig vom Vorgänger; allein die Natur, die außer ihm wie die in ihm, hat er bei seiner Darstellung zu Rate gezogen.

relativ geringe Lebenserfahrung und seine persönliche Stellung im mediceischen Kreise schließen doch wohl die Annahme bewußter Subjektivirung noch aus.

Regungslos und wie abwesend, ohne eine Miene zu verziehen, mit geschlossenem Munde, man möchte fast sagen, mit verhaltenem Atem, so verharrt Maria in der einmal eingenommenen Stellung.[1]) Die lärmende Umgebung scheint für sie nicht zu existiren, — wohl ein beabsichtigter Kontrast zur Steigerung des Eindruckes von Größe und Stille. Aber ihre Unbeweglichkeit ist eine erzwungene. Nur um den Knaben auf ihrem Schoße zunächst nicht zu stören; um den sie sich doch wieder anscheinend nicht weiter kümmert, verriete nicht die eine Bewegung der rechten Hand die mütterliche Fürsorge — auch einer von den vielen kleinen Zügen, an denen Michelagniolos Schöpfungen so reich sind, die die vorhergehenden und begleitenden Nebenumstände so glücklich charakterisiren und die Spannung erhöhen. Und doch gibt es keine bewegtere Gestalt als diese Jungfrau. Man fühlt, wie die innere Erregung, die sich zunächst in dem traurig-ernsten Ausdrucke ihrer weit geöffneten, geradeaus gerichteten Augen offenbart, dem ganzen Körper und von da suggestiv auch dem Beschauer sich mitteilt. Das ist das neue Problem, welches Michelagniolo hier beschäftigt, und das er auch in seinen folgenden Arbeiten immer wieder von anderen Gesichtspunkten zu lösen unternimmt: Wie ist der Gegensatz oder besser die Wechselwirkung von freiem und gebundenem Willen, von Kraft und Schwere, von Ruhe und Bewegung, „der frei dem Bewußtsein entstrahlende Impuls“[2]) mit der energielosen Beharrlichkeit der Masse zu vereinen? Nicht minder neu ist Michelagniolos Madonnenideal: Eine jugendliche, hohe Gestalt im Vollprofile, von vollendetem Ebenmaße. Scharf geschnittene Züge und ein schlanker, kräftiger Wuchs eignen ihr. Man achte auf die Bildung des Oberkörpers mit der breiten Brust. Das edle, von einem Nimbus sich abhebende

---

[1]) H. Eysen: Das Weib in den Werken des Michelagniolo Buonarroti, Berlin-Breslauer Doktordissertation von 1902, p. 19 f.

[2]) Justi p. 374; auch Goldschmidt Sitzungsberichte der Kunsthistorischen Gesellschaft zu Berlin. 1897. II.

Haupt ist mit einem Tuche bedeckt, welches die Haarwellen vorn über der Stirn freiläßt und in weichem Gefälte auf Hals und Schultern zurückfällt. Weite, lockere Gewänder mit eigenartig verschwimmenden Falten[1]) umfließen den Körper, ohne seine Formen zu verhüllen. Weiter, die Einordnung der Gestalt in die Fläche, (über deren Rand sie zum Teil hinwegragt), ihr in Format wie Reliefbehandlung ungewöhnliches Verhältnis zu den Nebenfiguren, der geschlossene Gesamtkontur, die Umhüllung des Kopfes, — alles dies erhöht die Majestät der Erscheinung und die große Wirkung. Nicht anmutig und liebreizend, vielmehr von herber, gedankenvoller Schönheit, gelassen vornehm in der Haltung wie in jeder Geste, erweckt diese Gottesmutter den Eindruck geheimnisvollen Wesens, unnahbarer Würde und Kraft. Unbefangen eignet sich Michelagniolo wieder die ältere heroische Auffassung an, wie sie Donatello noch besessen.[2]) Aber was er geschaffen, ist so eigenartig neu, so persönlich lebensvoll, daß die Analogien mit der Vergangenheit doch dagegen wieder zurücktreten. Der Typ der Hochrenaissance ist entstanden, der zur Pietà und zu den Sibyllen der Sixtina hinleitet.

Liegt hier eine Anfängerarbeit vor? Lehnt sich der junge Meister wirklich an bestimmte Vorgänger oder Vorbilder? Wir wissen nichts über die Entstehungszeit des Reliefs. Condivi erwähnt es überhaupt nicht, wohl weil Michelagniolo bei der Abfassung der Biographie sich seiner auch nicht mehr erinnerte; Vasari erst in der zweiten Ausgabe der Vite und nur so nebenher. Er sah es einige Jahre nach 1550 bei Leonardo Buonarroti, der es dann dem Herzoge Cosimo I. verehrte, nachdem er zuvor für sich eine Bronzekopie davon hatte anfertigen lassen. Als der Großneffe in seinem Hause die bekannte Galerie einrichtete, kam im Jahre 1617 auf Veranlassung des Großherzoges das Original wieder an die Buonarroti zurück.

[1]) Die Faltenbildung erscheint der an den Statuetten der Arca di San Domenico verwandt.

[2]) Madonna Pazzi. Frauengestalten Quercias hatte er wohl damals noch nicht gesehen.

Vasari sah in dem Werke die bewußte Nachahmung der Manier Donatellos; nur die vollendetere Zeichnung sowie die Anmut in Auffassung und Ausführung verrieten den jüngeren Meister. Allein dieses Urteil, das heute allgemeinen Beifall gefunden zu haben scheint, so zwar daß die Madonna an der Treppe überhaupt als Erstlingswerk in Michelagniolos Plastik gilt, voll quattrocentistischer Anklänge und Entlehnungen, ist nicht kompetent. Was wußte dieser Biograph von Michelagniolos Bildungs- und Lehrgang über Condivi hinaus? Aber es erklärt sich zur Genüge aus der Vorstellung, die er sich über das gegenseitige Verhältnis dieser beiden größten Plastiker von Florenz gebildet hatte. Weder für die Einwirkung Donatellos oder irgend eines anderen Florentiner Meisters noch für die Nachahmung eines Reliefs von Desiderio da Settignano, (wie man behauptet hat), oder eines antiken Grabsteines läßt sich ein Beweis erbringen. Entfernte Ähnlichkeiten und Parallelen, oft genug durch den Gegenstand bedingt, vermögen ihn nicht zu ersetzen. Wohl verrät die Madonna an der Treppe in Auffassung, Formensprache und Technik das Studium der Alten. Auch sind gewisse quattrocentistische Eigentümlichkeiten unverkennbar und natürlich bei einem Meister, der sich mit solchem Eifer und Erfolge in seine Heimatkunst versenkt hat. Allein das genügt nicht, ein direktes Abhängigkeitsverhältnis von bestimmten Künstlern oder Werken zu stabiliren.

Ebensowenig scheint mir das Relief an die Spitze der Arbeiten Michelagniolos im Garten von San Marco, v o r die Kentauernschlacht zu gehören.[1]) Unzweifelhaft bietet es eine Anzahl von Schwächen. So ist die Beziehung der Knaben im Hintergrunde zur Hauptgruppe nur lose. Die Komposition als Ganzes ist zu wenig geschlossen. Sie bietet zwei bis drei getrennte Vorgänge, und die beiden Puttenpaare dienen anscheinend nur als Füllsel. Allein das begegnet auch noch später, z. B. bei dem Gemälde der Madonna Doni, an die das Relief sowohl in der Gesamtanordnung wie in Einzelheiten und in der zarten zerfließenden Behandlung erinnert,

---

[1]) So auch Justi l. c. p. 372. 356.

ist also nicht ein Zeugnis für die frühe Entstehung. Auch in der Gewandung Marias sind Unklarheiten, z. B. im Schoße, am Sitze, an den Füßen. Man kann zweifeln, ob ein einziges dünnes Gewand nach Art eines Lakens ihren Körper umhülle, oder ob sie die Enden eines Tuches fasse, das über den bloßen Nacken geschlagen ist, und zwar mit der Rechten den linken Zipfel, während die Linke das von rechts her in den Schoß fallende Ende fest einbegreift.[1])

Ferner ist auf den altertümlichen Nimbus aufmerksam zu machen, der als runde Scheibe hinter dem Haupte Marias sichtbar wird. Dabei scheint Michelagniolo die Maaße nicht genau berechnet zu haben. Der Glorienschein greift über den Rand der Tafel. Aber die Anwendung des Nimbus, die hier zum ersten und zum letzten Male erfolgt ist, beruht weder auf einer quattrocentistischen Gewöhnung allein noch auf bewußter Altertümelei, davon dieser Meister weit entfernt war. Bei einem Werke, in dem alles das Resultat künstlerischer Überlegung ist, diente er einem bestimmten Zwecke; und auch seine Form, die von den damals üblichen, perspektivisch verkürzten, zierlichen, ja manierirten so verschieden wie möglich ist,[2]) unterstützt diese Annahme. Michelagniolo wollte dadurch die Jungfrau als göttliche Person charakterisiren, — gewiß durch ein äußerliches Mittel, dessen er bei seinen weiteren Schöpfungen entraten konnte; aber die Madonna an der Treppe gehört auch noch in die Jugendentwicklung des Künstlers.

Endlich, die Veranschaulichung des Raumes ist wieder nicht recht gelungen oder nicht beabsichtigt gewesen. Man weiß nicht, sitzt Maria in einem Hofe oder außerhalb eines Hauses im Garten oder auf einer Art von Plattform (Loggia) oder in dem Vorraume eines Gemaches? Das Interieur eines florentiner Bürgerhauses mag Michelagniolo vielleicht vorgeschwebt haben, etwa in Erinnerung

---

[1]) Wiederholte Untersuchung des Originales macht die Existenz von mindestens drei Gewandstücken wahrscheinlich: Das Kopftuch, das nach hinten fällt, der Mantel den sie über das Kind zu decken im Begriff ist, und ein Untergewand, das am rechten Arme zum Vorschein kommt.

[2]) QF. Nr. XIV. 2.

an seinen Lehrer Ghirlandajo, der dergleichen auf seinen Fresken mit umständlicher Genauigkeit darzustellen liebte, — man denke (der Knaben wegen) speziell an die Heimsuchung in Santa Maria Novella. — Aber Klarheit und Anschaulichkeit in der Beziehung lagen wohl nicht in der Absicht des jungen Künstlers, der sich überall mit den allgemeinsten Terrainandeutungen zu begnügen pflegte.[1])

Somit besitzt die Madonna an der Treppe Mängel, die von einer zu späten Datirung abhalten müssen; aber auch die Kentauernschlacht ist nicht frei davon. Das Relief verrät schon die Hand eines geübteren Meisters und macht keineswegs einen „schülerhaften“ Eindruck. Mit welchem Geschicke ist alles, die Gewänder und das Nackte, behandelt! So andeutend Michelagniolo in Einzelheiten verfährt, überall sucht er das Wesentliche der Form wie der Bewegung herauszuarbeiten. Auf Muskeln und Gelenke legt er, nicht ohne Übertreibung, den Accent. Das Hauptmotiv des Sitzens mit den übereinandergeschlagenen Beinen, und wie das breitschulterige Kind in der Mutter Schoße ruht, ist mit den einfachsten Mitteln, sozusagen ohne Umschweife veranschaulicht. Daher kommt aber der ruhige und doch wieder so lebendige Eindruck der Arbeit.

Geschickt ist auch die Technik. Kaum ein Bohrloch ist zu sehen, äußerst sicher die Führung des Zahneisens. Die zarten Strichlagen an den nackten Partien legen wieder den Vergleich mit einer Zeichnung nahe. Man hat dem prachtvollen Hochrelief der Kentauernschlacht die flache, malerische Behandlung der Madonna an der Treppe als quattrocentistisch, speziell als Nachahmung Donatellos gegenübergestellt. Auch die genrehaften Putten erinnerten an diesen. Als ob Donatello das rilievo schiacciato erfunden oder auch nur ausschließlich geübt hätte! Man sollte zur Erklärung, wie bei den Kentauern Sarkophage, so hier lieber antike Intaglios aus der mediceischen Sammlung, die Michelagniolo sicher kannte, heranziehen. Und würde nicht bei der Auffassung dieses Madonnenreliefs der Hoch-

---

[1]) Symonds I. 30. mißversteht gröblich Michelagniolo, wenn er hier von einer „realistic introduction of a Tuscan cottage staircase into the background“ spricht. Wie wenig lag ein derartiger Realismus in Michelagniolos Intention!

stil eine ganz andere, den Intentionen Michelagniolos kaum entsprechende Wirkung zur Folge gehabt haben? Charakteristisch für die Reife des jungen Meisters ist aber, daß er sich allemal die seinem inneren Bilde adäquate Darstellungsform wählt. Für das Traumverlorene der Madonna war diese reizvolle, schmiegsame und weiche Modellirung, die an den Thonformer erinnert, mit den ruhigen Flächen, den wie mit dem Finger vollführten Eindrücken und den gleichsam in den Hintergrund verfließenden Linien die beste Ausdrucksform. Diese Relieftechnik, die alles Harte und Eckige, scharfe Brüche und Überschneidungen vermeidet, unterstützt, zusammen mit der leichten Tönung des Marmors, wesentlich den stimmungsvollen Eindruck der Komposition. Und dieser Gehalt an Stimmung, der Versuch, den Vorgang psychologisch zu vertiefen, noch zaghaft und in der Weise des Anfängers, aber doch schon gelungen, erscheint als ein Fortschritt über die Kentauernschlacht hinaus. Das Relief ist m. E. nicht die erste Arbeit Michelagniolos gewesen, sondern eher gegen Ende seines mediceischen Aufenthaltes, näher an die Statuetten der Arca in Bologna zu rücken.

Kentauernschlacht und Madonna an der Treppe sind die einzigen beglaubigten Arbeiten Michelagniolos während seiner Frühperiode. Was ihm sonst noch zuerteilt wird, wie das Relief des Apollo und Marsyas im Besitze des Baron Liphart in Ratshof bei Dorpat, die Statuette des Apollo mit der Geige im Berliner Museum sowie die Ergänzung eines antiken Torso in den Uffizien, gehört diesem Meister nicht an.[1])

---

[1]) QF. XV. 1—4.

FÜNFTES KAPITEL.

Tod Lorenzos il Magnifico. Der Herkules. Der Crucifixus von Santo Spirito. Anatomische Studien.[1])

Nur um wenige Monate hatte Lorenzo il Magnifico das 43. Lebensjahr überschritten, als er in seinem Landhause zu Careggi gleich nach Mitternacht vom 8. zum 9. April des Jahres 1492, an einem Montage, seine große Seele aushauchte.[2]) Ein unersetzlicher Verlust, nicht allein für die Schaar seiner Hausgenossen und Freunde, deren belebendes Zentrum er gewesen, sondern für die ganze Stadt, die gerade damals mehr denn je einer festen und steuerkundigen Hand bedurfte. Begannen doch von allen Seiten her sich die finsteren Wetterwolken aufzutürmen, die den Frieden, die Heiterkeit und Unbefangenheit eines scheinbar so genußfrohen, so sorgenlosen und so schöpferischen Daseins mit einem Schlage und für immer hinwegfegten.

---

[1]) QF. XVI. 1. 2.

[2]) Lorenzo wurde am 1. Januar 1448 st. fior. geboren. Er starb am 8. April 1492 (Landucci, Cerretani u. a. m.) a ore 5 di notte. Nach den Ricordi eines ungenannten Florentiners (Bibl. Naz. II. II. 339 fol. 18) addi 8 daprile 1492 la nocte della Domenica di Lazero fra ore 4 e ore 5 di notte usw. Das heißt nicht um 5 Uhr nachts an einem Sonntage — es war der Sonntag Judica — wie v. Reumont schreibt (II. 418); auch nicht um 11 Uhr abends, sondern da mit dem späteren Sonnenuntergange der Anfang der Nacht sich etwa um ein bis zwei Stunden verschiebt — (vom 15. April an beginnt sie um 8 Uhr abends) — entweder noch am 8. April gerade zur Mitternacht oder in der ersten Stunde des 9. April, eines Montags. Daher schreibt wohl Cambi (p. 66) morì addì 9 daprile. Es ist unerfindlich, wie Symonds Geburts- und Todesdatum zwar richtig verzeichnet, gleichwohl aber erzählt: Lorenzo died aged little more than forty-four years.

Lorenzos Abscheiden bedeutet einen Wendepunkt in der Geschichte der Stadt wie in der Kunst Italiens. Bisher war dieser bürgerliche Freistaat ein wesentlicher und mitbestimmender Faktor in dem künstlichen Systeme gewesen, das Lorenzo il Magnifico mit unendlicher Mühe aufgebaut hatte, und das die ganze Halbinsel umfaßte; gleichsam das Zünglein an der Wage, welches das Gleichgewicht der italiänischen Mächte untereinander und damit die nationale Unabhängigkeit vor fremder Intervention sicherstellte. Nunmehr hörte die Komune, ihres Prestiges und ihres Führers, ihrer stolzen Größe und bald auch ihrer Freiheit beraubt, auf, Herrin der eigenen Geschicke zu sein; wurde Hauptstadt einer neuen, aus dem Parteigetriebe siegreich emporstrebenden Landeshoheit und als solche abhängig von dem Willen und von der Politik der großen Weltmächte, die sich allmählich zusammengeschlossen hatten und den Riesenkampf um die Vorherrschaft in Italien wie um die Suprematie in Europa gerade auf den Gefilden der Halbinsel ausfochten. Und auch auf dem Gebiete von Kunst und Literatur begreift das Zeitalter Lorenzos il Magnifico zugleich Höhepunkt wie Abschluß in sich. Mit dem Mediceer, wenige Jahre vor und nach ihm, sanken auch die Männer ins Grab, die wie er Träger und Führer dieser ganzen jugendfrischen, temperamentvollen und formenstrotzenden Kultur gewesen waren: ein Verrocchio, Ghirlandajo und Bertoldo; ein Pico della Mirandola, Polizian und Marsilio Ficino, um nur diese zu nennen. Die Kunst der Hochrenaissance, wie man die Entwicklung, die nun anhebt, zu benennen pflegt, zieht aus den Bürgerhäusern wieder an die Höfe zurück. Ihre Meister, ein Raffael, Michelagniolo, ein Leonardo und Tizian, werden Fürstendiener; Venedig und Rom die beiden Zentren, die von nun an für mehr denn zwei Jahrhunderte Kunst und Geschmack innerhalb der romanischen und romanisirten Welt bestimmen.

Auch für Michelagniolo bedeutete Lorenzos Tod einen jähen und unerwünschten Umschwung. In tiefster Erschütterung verließ er das Haus der Medici, das ihm zur zweiten Heimat geworden war, und kehrte unter das Dach seines Vaters zurück. Offenbar

freiwillig schied der Jüngling, in dem richtigen Empfinden, daß mit dem Tode seines Gönners ein Verhältnis zu bestehen aufgehört hatte, das in seiner Art ein einziges, ein durchaus persönliches gewesen war, und das unter dem neuen Herrn doch keine rechte Fortdauer verhieß. Vielleicht, daß diesen Entschluß auch schon ein gewisses Gefühl von Abneigung gegen die Person Pieros, des Erstgeborenen, mitbestimmt hatte, über dessen Ursprung, Vorhandensein und Intensität sich Michelagniolo nicht klar sein mochte. Tagelang gab er sich einem leidenschaftlichen Schmerze hin. Es war nicht die Trauer um den herben Verlust allein, die ihn quälte. Auch die Sorge um die eigene Zukunft mochte sich einstellen, die nach so verheißungsvollem Anfange wieder gänzlich ungewiß wurde: Mitten aus einer reichen, harmonisch und ruhig verlaufenden Entwicklung wurde er herausgerissen. Selbst noch ein Lernender, sollte er nun auf eigenen Füßen stehen und für sich und die Seinen arbeiten. Dazu der schneidende Gegensatz zwischen dem mediceischen Palaste und dem väterlichen Hause! Ein grenzenloses Mißbehagen mochte diesen feinfühligen und doch so heiß empfindenden Jüngling innerhalb der neuen Umgebung erfassen, der er zwar nach Geburt und Abkunft angehörte, aber längst innerlich entfremdet war. So ganz andere Menschen! andere Gewohnheiten! die engsten Verhältnisse und Anschauungen! Statt des hohen Fluges ins Reich des Schönen die prosaischste und nüchternste Alltäglichkeit! Das alles läßt Condivis knappen Bericht verstehen, der meldet, daß Michelagniolo fürs erste nichts anfangen konnte.

Endlich trat Beruhigung ein. Michelagniolo kaufte einen Marmorblock, wohl von der Bauhütte von Santa Maria del Fiore, den er, weil er lange Wind und Wetter ausgesetzt gewesen und infolge davon unansehnlich und verwittert geworden war, für ein Billiges erstehen konnte. Daraus meißelte er dann einen Herkules, der vier Florentiner Braccien, etwa 2,34 m hoch gewesen sein soll und in den Besitz der Strozzi, wir wissen nicht, zu welcher Zeit, kam. In deren Palast bewunderte noch Vasari diese überlebensgroße Statue als „cosa mirabile“ und berichtet, daß sie im Jahre des Assedio, also 1529 oder 1530, für Rechnung des be-

rühmten Filippo Strozzi des Jüngeren († 1538), durch dessen Agenten Agostino Bini an den Kunsthändler und Antiquar Giovanbatista della Palla, einen Freund Michelagniolos,[1]) verkauft wurde, der sie für König Franz I. von Frankreich erwarb.

Seitdem stand der Herkules in Fontainebleau und ist seit dem Jahre 1713 verschollen. Das ist um so mehr zu beklagen, als es sich hier, neben dem Giovannino, um eine der frühesten Freistatuen Michelagniolos, und berücksichtigt man die Maßverhältnisse, um die erste Rundfigur großen Stiles, den Vorläufer des Bacchus und David handelt, die daher auch für seine künstlerische Entwicklung von besonderer Wichtigkeit war. Also läßt sich nichts über ihre Gestalt, über ihr Motiv und ihr Verhältnis zur Antike sagen: Ob ein ruhender oder ein bewegter Herkules dargestellt war, und mit welchen Attributen — Keule, Schild, Apfel u. dergl. —? Ob sich der Heros allein befand oder in Begleitung, etwa eines Knaben nach Art des Satyrisken am Bacchus für Jacopo Gallo — dann hätte ihn aber wohl Condivi oder Vasari erwähnt —; oder ob ihm nicht vielmehr, im Sinne der Antike und wie beim Giovannino und David, ein Baumstumpf zur Unterstützung des Standbeines beigegeben war? Endlich welche Fortschritte Michelagniolo inzwischen in Formenbehandlung und Technik gemacht hatte? Da der Herkules seit Henri IV. zum Schmucke des Parkes von Fontainebleau verwandt wurde, mag er aufrechtstehend, keine Sitzfigur gewesen sein. Sonst wissen wir nichts über ihn. Beschreibungen fehlen; und es ist müßig, heute auf angebliche Vorbilder und Wiederholungen dieser Statue zu raten. Die Gruppe (?) eines Herkules mit einem an seinem rechten Fuße kauernden Satyrknaben im Boboligarten zu Florenz, die für eine „dekorative Nachbildung“ des verlorenen Originales erklärt worden ist, hat weder damit noch überhaupt mit Michelagniolo etwas zu tun, erweist sich vielmehr als eine gewöhnliche Arbeit im Charakter Sansovinos und der Antike.

---

[1]) Michelagniolo stand mit ihm im Briefwechsel und nennt ihn „mio caro amico“. Della Palla, einer der eifrigsten Patrioten in Florenz während der Erhebung, betrieb auch angelegentlich Michelagniolos Rückkehr aus Venedig. (Vergl. Frey, Ausgewählte Briefe an Michelagniolo p. 301—303).

Die Wahl des Themas ist für die Anschauungen, in denen Michelagniolo damals lebte, bezeichnend; seine Ausführung für die selbstwillige Eigenart des jugendlichen Meisters. Nicht daß gerade eine Herkulesstatue Lorenzos Andenken in besonderem Maße zu feiern und wachzuhalten im Stande gewesen wäre. Derartige Gepflogenheiten des alten Roms waren damals nicht üblich. Eine solche Absicht wäre zweckdienlicher auch auf andere Weise erreicht worden und lag allem Anscheine nach Michelagniolo fern. Wohl aber machen sich die mediceische Tradition, vor allem Bertoldos Einfluß hier wieder mit allem Nachdrucke geltend.

Darstellungen von Herkules und seinen Taten (fatiche) waren gerade in Florenz beliebt. Antonio del Pollajuolo hatte deren eine ganze Reihe geliefert: So für den Prunksaal des Palazzo Medici drei große Wandbilder auf Leinewand, ein jedes sechs Braccien, $3^1/_2$ m lang, in geschnitzten und vergoldeten Rahmen, die im Jahre 1495 von der Signorie beschlagnahmt wurden und heute anscheinend verschollen sind.[1]) Die beiden köstlichen Tafeln von ihm in den Uffizien (Nr. 1513), die Kämpfe mit der Hydra und mit Antäus versinnbildlichend, mögen als Wiederholungen im kleinen, eine Vorstellung und zugleich einen Ersatz für den Verlust jener bieten. Beide Themata zusammen mit der Darstellung des nemeischen Löwen hat etwa vierzig Jahre später Michelagniolo in einer köstlichen Rötelzeichnung (jetzt in Windsor) wohl für seinen jungen Freund Tommaso Cavalieri behandelt.[2]) Auch zahlreiche Bronzen von Herkules existirten damals: So allein in mediceischem Besitze mindestens drei bis vier, unter denen die Gruppe des Herkules und Antäus, wieder von der Hand des Antonio del Pollajuolo (jetzt im Nationalmuseum), die vortrefflichste gewesen sein wird. Auf Bertoldo lassen sich etwa drei Statuetten dieser Art zurückführen; und auch Michelagniolo hatte bereits in seinem Erstlingswerke den Halbgott im Kampfe mit räuberischen Kentauern veranschaulicht.

Es mochte zunächst naive Freude an dem fremdartigen mytho-

---

[1]) Im Signoriapalaste und zwar in der Sala del consiglio antico sah sie a. 1510 Albertini, nennt aber versehentlich Verrocchio als ihren Schöpfer.

[2]) Vergl. Frey Corpus der Handzeichnungen Tafel 7.

logischen Stoffe sein, die zum Nachbilden anreizte; dann das neue künstlerische Problem: Galt es doch, seit Verrocchio und vornehmlich seit der Bekanntschaft mit so berühmten Antiken wie dem Apollo Belvedere (ursprünglich im Garten von San Piero in Vincola und lange vor 1494 gefunden), dem Torso Belvedere (gefunden 1506), später dem Herakles Farnese (1540),[1]) einen nackten Heldenkörper in vollendetem Ebenmaße, aber auch mit all dem Reichtume einer wuchtigen und zugleich „elastischen“ Muskulatur wiederzugeben. Und endlich, die ruhmessüchtige Zeit, deren Ideal die kraftstrotzende, alle Hindernisse siegreich überwindende, sich selbst durchsetzende Persönlichkeit war, mochte an diesem Helden der Sage einen dem eigenen Wesen sympathischen Zug entdecken. Und dies führte wohl auch dazu, besonders in Zeiten leidenschaftlichen Parteilebens, wie es Florenz seit der Vertreibung der Medici a. 1494 bis zur Einsetzung des Principates erfüllte, diesem unbezwinglichen Heros, gleich dem jugendlichen Goliattöter, politischen Nebensinn beizulegen. Michelagniolo sollte nach dem Beschlusse der Signorie einen Herkules und Cacus als Pendant zum David vor dem Stadtpalaste herrichten, der dann freilich Bandinellis lahmer Gruppe weichen mußte.

War nach diesen Ausführungen das „Thema“ in Florenz „heimisch“, so waren es doch nicht Maßstab, Material und Ausführung der Statue. Michelagniolos Herkules bezeichnet wieder einen Wendepunkt, von den kleinen, zierlichen, man möchte sagen intimen Erzeugnissen des bürgerlichen Quattrocento zu jener neuen und reifen Auffassung, wie sie öffentlichen Denkmälern und dem hohen Stile des sechzehnten Jahrhunderts zukam. Und doch handelte es sich hier nicht um einen offiziellen Auftrag. Aus eigener Entschließung, ohne Rücksicht darauf, ob er einen Käufer finden würde, mehr einem inneren Drange folgend, unternahm Michelagniolo das Wagnis.

Die Entstehungszeit der Statue läßt sich ungefähr bestimmen. Der Künstler muß ziemlich lange an ihr gearbeitet haben, — was

---

[1]) Michaelis, der Statuenhof des Belvedere.

bei der Größe und Schwierigkeit der Aufgabe selbstverständlich erscheint. So auf einen Wurf und in ein paar Monaten läßt sich ein derartiger Koloß nicht herstellen. Michelagniolo begann im Frühjahr, April oder Mai des Jahres 1492. Als der berühmte Schneefall eintrat, bei dem er für Piero il Fiero im Hofe des Palastes eine Schneestatue machen mußte, am 20. Januar 1494,[1]) war sie noch nicht beendigt. So verliefen also schon mindestens ein Jahr und sieben bis acht Monate. Ja man kann zweifeln, ob der Künstler, der seitdem wieder im Palazzo Medici wohnte, sie überhaupt vor der Flucht nach Bologna und nicht vielmehr erst nach seiner Rückkehr, bis zur Übersiedlung nach Rom fertig gestellt habe. Damals hätte die Figur auch leichter in den Besitz der Strozzi übergehen können.

Noch von einem zweiten Werke Michelagniolos aus dieser Zeit berichtet Condivi. Dem Prior von Santo Spirito zu Florenz verehrte er ein Kruzifix, aus Holz geschnitzt, in fast Lebensgröße. Damals regierte den Konvent, dessen Sakristei sich im Baue befand, der Augustinerpater Maestro Nicolao di Giovanni di Lapo Bicchiellini aus Florenz, ein Mann von weitem Blicke, tatkräftig und lebensklug, gelehrt und kunstverständig und, was besser als dies alles ist, mit einem warmen Herzen für die Armen, Leidenden und Kranken. Viele Jahre als Vikar und Provinzial in der Verwaltung des Ordens wie des Konventes tätig, war er seit 1491 (August) fast ununterbrochen bis an sein Lebensende (6. August 1518) Prior von Santo Spirito gewesen; und von der allgemeinen Liebe und Dankbarkeit, die ihm seine Brüder wie auch die Florentiner Bürgerschaft entgegenbrachten, zeugen das Schreiben der Signorie vom 29. April 1503 sowie die Ehrung, die ihm aus Anlaß seines fünfzehnjährigen Priorates am 15. Mai dieses Jahres zuteil wurde. In dieser Stellung verwandte er die verfügbaren Mittel des Konventes wie auch die nicht unbeträchtlichen eigenen vornehmlich zum Neubau einer

---

[1]) Condivi 10. 4. Landucci 20. I. 1493 st. fior. Vergl. unten p. 156.

Infermeria im Garten von Santo Spirito und später zur Erweiterung dieser Anlage, bestellte auch zwei Ärzte mit festem Einkommen dafür. Dem jungen Michelagniolo aber, den er im Hause des Magnifico kennen gelernt haben mochte, bezeugte der vortreffliche Mann ein großes Wohlwollen und suchte ihn auf alle Weise zu fördern. So gab er, der selbst nicht unerfahren in der ärztlichen Kunst sein mochte, ihm Gelegenheit, sich Kenntnisse in der Anatomie zu erwerben oder etwa vorhandene zu vervollkommnen: Er stellte ihm nämlich in seinem Konvente einen Raum, wahrscheinlich die Totenkammer, die notwendigerweise mit dem Hospitale verbunden war, sowie das erforderliche Leichenmaterial zum Seziren zur Verfügung; und Michelagniolo machte von dieser ihm hochwillkommenen Gelegenheit den ausgibigsten Gebrauch. Zum Danke für solche Freundlichkeit arbeitete er dem wackeren Prior den Crucifixus, der Jahre lang, vielleicht seit 1496, den Hochaltar der Kirche zierte,[1]) heute aber verschwunden ist. Er wird wohl dem Zahne der Zeit zum Opfer gefallen sein. Einzelheiten über seine Entstehung und sein Aussehen, ob es sich um eine eigenhändige Schnitzerei handelte oder nur um einen Entwurf, den Michelagniolo dann einen Bildschnitzer von Profession ausführen ließ, usw. fehlen. Michelagniolo wird im Frühjahre oder Sommer 1494 gearbeitet haben, zu einer Zeit als die Sakristei von Santo Spirito im Bau war, vor der großen Umwälzung in der Stadt, und nachdem der Herkules längst in Angriff genommen war.

Neben der Kentaurenschlacht die Madonna an der Treppe! Neben dem Herkules der Gekreuzigte! Und wie jener den Bacchus vorbereitete, so der Crucifixus von Santo Spirito den toten Christus der Pietà. Der Verlust beider Arbeiten läßt das Wachstum des Meisters weniger konsequent erscheinen, als es sich in Wirklichkeit vollzogen haben wird. Beide Arbeiten enthielten sicherlich auch den ersten Rechenschaftsbericht über die anatomischen Studien, denen Michelagniolo damals praktisch obliegen durfte, und deren

[1]) QF. Nr. XVI. 2.

Anfang Condivi ausdrücklich in diese Zeit, vom Tode des Magnifico bis zum Wiedereintritte in die Casa Medici, hinabrückt.

Die Kenntnis und Wertung des menschlichen Körpers war im Quattrocento bei allem Realismus zunächst noch eine beschränkte. Wohl wurde auf eine möglichst getreue Durchbildung des Nackten gedrungen. Aber man begnügte sich, wenigstens anfänglich, mehr mit dem was sich an der Vorlage oder am lebenden Modelle, das immer mehr in Aufnahme kam, äußerlich dem Auge des Künstlers darbot; und man muß gestehen, die Vielseitigkeit und Schärfe, die Frische und Unbefangenheit der Beobachtung konnten schwerlich gesteigert werden. Donatello bedeutet auch in der Beziehung, wenigstens für Italien, einen Höhepunkt. Eine analoge Erscheinung ist in den Niederlanden in der Kunst der Brüder van Eyck zu bemerken. Das erste Menschenpaar auf dem Genter Altare von der Hand des jüngeren Jan (in Brüssel) bietet wohl das früheste und prägnanteste Beispiel für das was, ohne spezielle Kenntnisse der inneren Anatomie, allein schärfste Beobachtung, gepaart mit peinlicher und zugleich naiver Gewissenhaftigkeit, in der Wiedergabe des nackten Aktes, ohne Rücksicht auf seine Schönheit, zu erreichen vermocht hat.

Doch das Vorgehen dieses genialen Meisters hatte nicht die Folge wie in Italien. Hier drängte die Entwicklung von selbst zur Einbeziehung der Anatomie in die Kunst. Gerade aus dem Streben einerseits nach Detaillirung, andrerseits nach Bewegung und Ausdruck erwuchs die Notwendigkeit, strenger zu motiviren, und der Zwang, die Einzelform an sich, in ihrer spezifischen Bedeutung wie in ihrem ursächlichen Zusammenhange, zu begreifen und zu versinnlichen. Die wissenschaftlich theoretischen Studien in Florenz wie in Padua inbezug auf Proportionen und Perspektive, auf Überwindung des Raumes, Verbesserung der Technik u. dergl. wirkten nicht minder mit wie die Antike in ihrer souveränen Gesetzmäßigkeit, Harmonie und Schönheit. Die bedeutendsten Talente, Gelehrte wie Künstler, die Vielseitigen, die Grübler, die von ausgeprägter Individualität, wagemutige Pfadfinder usw. empfanden besonders lebhaft den Mangel an anatomischer Schulung; und sie

gingen mit Eifer daran, den Bau des menschlichen Körpers in all seiner Mannigfaltigkeit und Zweckmäßigkeit, die Lage und Gestalt seiner Knochen, Sehnen und Muskeln, endlich die Funktionen des Lebens zu untersuchen und zu begreifen. Die Plastik schreitet hier, wie natürlich, voran, aber ihre Errungenschaften kamen gleichzeitig auch der Malerei zu gute; und die Architektur, die schon Leon Batista Alberti (wie später Michelagniolo[1]) als einen lebendigen Organismus empfunden und erklärt hatte, bot ebenfalls die Parallele wie den Anreiz zum Studium des menschlichen Körpers.

Schon zu Lebzeiten Donatellos und in der Künstlergeneration nach ihm beginnen diese Studien. Der Altmeister selbst hatte sie noch nicht betrieben, weder in Florenz noch später in Padua, wo allerdings eine medizinische Fakultät bestand, die er aber nicht besucht hatte. Sektionen hat er nicht gemacht. Dergleichen war seinem ganzen Wesen fremd. Ans Leben hielt er sich wie die Alten, denen er darin verwandt erscheint; und ihrem Einflusse, der sich in der Zeit seines Zusammenarbeitens mit Michelozzo naturgemäß steigerte, sowie seiner innigen Vertrautheit mit der Natur verdankte er seine Meisterschaft in der Beobachtung wie in der Wiedergabe der Oberfläche nackter Körper.[2])

Nach Vasari[3]) habe Antonio del Pollajuolo zuerst unter den Künstlern Leichen sezirt, und die auf bestimmte Stellungs- wie Bewegungsmotive hin sicher und flott gezeichneten nackten Akte in seinen Gemälden und Handzeichnungen bestätigen diese Behauptung durchaus. Parallel mit ihm unternahm Verrocchio anatomische Exerzitien. Vor seinem Christus und Thomas, vor dem David und dem Colleonidenkmale empfindet dies der Beschauer als gewiß. Und nun erst Leonardo da Vinci! Dieser glänzendste, von unersättlichem Wissens-

[1]) Le membra dell' architettura dipendono dalle membra dell' uomo (Briefe p. 554); so noch öfters.

[2]) Das Kruzifix in Padua kann nicht zum Beweise herangezogen werden (Schottmüller p. 79), das in Behandlung wie Typus als die Weiterentwicklung des schönen Kruzifixes von Santa Croce aus dem Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre erscheint; denn es rührt in der Ausführung wahrscheinlich nicht von ihm her, ist auch im Einzelnen wulstiger.

[3]) III. 295.

durste beherrschte Geist der Renaissance, der wie kaum ein anderer tiefste Naturerkenntnis mit bewundernswürdigster Naturanschauung vereinte und auf Dinge geachtet hat, die noch Jahrhunderte nachher unbemerkt geblieben sind;[1]) Forscher und Künstler in einer Person, der allemal vom Einzelfalle ausgehend, in den gesetzmäßigen Zusammenhang der Erscheinungen einzudringen und aus der Erfahrung[2]) seine Beobachtungen und Eindrücke zu gestalten trachtete, — in seiner Neigung zu exakten Studien fand er bei Verrocchio verständnisvolle Unterstützung. Auf die Anregung seines Lehrers hin beschäftigte er sich früh mit den Proportionen, den Bewegungen und mit der speziellen Anatomie des menschlichen Körpers. Er besaß und studirte anatomische Traktate und suchte auch praktisch durch Sektionen seine Kenntnisse zu vertiefen. Im Jahre 1516 erklärte er, in seinem Leben habe er mehr denn dreißig Leichen von Männern und Frauen jeglichen Alters zergliedert. In Florenz tat er das gewöhnlich im Hospital von Santa Maria Nuova;[3]) während seines zweiten Mailänder Aufenthaltes in der Villa seines Freundes Francesco Melzi zu Vaprio und zwar in Gemeinschaft mit Marco della Torre (geb. 1481), der von 1506 bis zu seinem Tode im Jahre 1512 Anatomie in Pavia lehrte. Methodisch, wie Leonardo bei allem, was er unternahm, vorging, ein in Wahrheit „archimedischer Geist“[4]), beabsichtigte er, die gewonnenen Resultate in Traktaten zu verarbeiten. Einem Ricordo aus Mailand vom 2. April 1489 zufolge, also als er 37 Jahr alt, und Michelagniolo zu den Medici überzusiedeln im Begriffe war, scheint er sein „libro intitolato de figura umana“ begonnen zu haben, das nach Fra Luca Pacioli im Jahre 1498 abgeschlossen war.[5]) Die Frucht seiner anatomischen Untersuchungen in Vaprio war nach Vasari[6]) ein umfang-

---

[1]) So A. von Humboldt im Kosmos 1847 p. 324 und Joh. Friedrich Blumenbach, Medizinische Bibliothek 1795 III. p. 728; J. P. Richter lit. works of L. II.

[2]) Senza esperienza nulla dà di se certezza libro d. pittura § 1. Leonardos Aussprüche über diesen Gegenstand lassen sich leicht vermehren.

[3]) Wie der Anonymus Magl. p. 112. 6 bezeugt.

[4]) So nennt ihn Pomponius Gauricus de sculptura p. 256.

[5]) J. P. Richter II. § 1370; Müntz, Léonard de Vinci p. 344 ff.

[6]) IV. p. 34 ff.

reicher systematisch angelegter Traktat (libro) über den Knochenbau und die Muskulatur des menschlichen Körpers mit anatomischen Zeichnungen in Rotstift und Feder, nebst Erläuterungen in seiner gewöhnlichen Spiegelschrift. Doch hat dieses Werk Leonardos wohl nie einen Abschluß gefunden; wie auch die anatomischen Abhandlungen seines früh verstorbenen Freundes della Torre, zu dem der Künstler ebenfalls die Figuren gezeichnet haben soll, ungedruckt geblieben und bis jetzt verschollen sind.[1]) Die „vielen Aufzeichnungen und das Manuskript der Anatomie", die in der Hauptsache sich im Besitze Franzescos Melzi befanden, wo sie Vasari wahrscheinlich gesehen hat, sind in der Folge zerstreut worden.[2]) Die bekannten Windsorzeichnungen, die aber nur zum Teil damit in Beziehung gesetzt werden dürfen, legen von der profunden Kenntnis sowie von der exakten Arbeitsmethode Leonardos allein vollgültiges Zeugnis ab.

Dem jungen Michelagniolo sind diese Arbeiten und Forschungen des Meisters, der meist fern von Florenz lebte, wohl unbekannt geblieben; aber auch später hatte er kaum Gelegenheit oder Neigung, sich mit ihnen zu beschäftigen, wiewohl sie vielfach sich in derselben Richtung wie die eigenen bewegten. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Heroen war doch nicht derart, daß Leonardo seinem jungen Nebenbuhler zum Vertrauten seiner Gedanken und Forschungen gemacht hätte; und schließlich hatte Michelagniolo zu Lebzeiten Leonardos kaum Muße und Veranlassung gefunden, sich theoretisch mit diesen Dingen zu beschäftigen. Das geschah erst später im Alter. Immerhin fand der Anfänger den Boden in Florenz wohl vorbereitet. Es bestanden doch schon dort eine bestimmte Tradition, ein geregelter Betrieb, eine Summe von Erfahrungen, Hilfsmitteln und Handhaben in bezug auf Künstleranatomie, die Michelagniolo für die eigenen Studien zu gute kamen.

Auch er knüpft dabei an Verrocchio an und bringt zu voller Entfaltung, was bei jenem mehr oder weniger erst in schüchternem

---

[1]) Choulant, Gesch. u. Bibliogr. der anat. Abbild. Leipzig 1852 p. 5 ff. Vergleiche auch libro della pittura § 106. 125. 126.

[2]) Ludwig l. c. III. p. 7 ff.

Ansatze keimte. Unmittelbaren Anstoß zum Studium der Anatomie wird ihm, außer der eigenen sehr lebhaften Disposition zum Kausalen, d. h. jede Gestalt nach Ausdruck und Bewegung aus ihren besonderen Bedingungen heraus zu begreifen, die Antike gegeben haben. Je mehr er sich in das Wesen dieser Kunst vertiefte, um so klarer wurde ihm die Erkenntnis, wie weit er tatsächlich noch von ihrem hohen, gleichwohl auf unmittelbare Beobachtung des Lebens gegründeten Stil entfernt war; und mit der Leidenschaft, die ihm bei allem was er angriff eignete, begann er sich in diese neue Wissenschaft einzuarbeiten, freilich mit einem ganz anders gearteten Ergebnisse: Die Einfachheit und Natürlichkeit, das Ebenmaß und die „gleichmäßige Belebung" eines griechischen Körpers vermochte er nicht zu erreichen, auch in seinen Jugendarbeiten nicht, die doch noch am ehesten der Antike sich nähern.

Ungestört durfte der angehende Meister anatomischen Studien nachgehen. Italien war unter allen Ländern Europas dasjenige, in welchem am frühesten, am liberalsten, mit dem relativ reichhaltigsten Materiale und also auch mit bestmöglichen Erfolgen Leichensektionen vorgenommen werden konnten. Schon ein so aufgeklärter und weitsichtiger Monarch wie Kaiser Friedrich II. war von der Notwendigkeit der Anatomie für die Medizin beziehungsweise Chirurgie durchdrungen. Nur solche Ärzte durften, einer Verfügung vom Oktober 1241 zufolge, praktisch die Chirurgie ausüben, die mindestens ein Jahr lang anatomische Studien am menschlichen Körper getrieben hätten.[1]) Seitdem lassen sich zahlreiche Beispiele dafür

---

[1]) Constitut. lib. III. Tit. XLVI . . . nisi . . . per annum saltem in ea parte medicine studuerit que chirurgie instruit facultatem, presertim anatomiam humanorum corporum in scholis didicerit, et sit in ea parte medicine perfectus, sine qua nec incisiones salubriter fieri potuerunt nec facte curari. (Huillard Bréholles IV. 1; Puccinotti stor. d. med.; de Renzi stor. doc. della scuola medica di Salerno; Corradi dell' anatomia in Italia nel medio evo.) Zu untersuchen wäre, ob, wie wahrscheinlich ist, Friedrichs Constitution nicht schon auf frühere Erlasse, etwa König Rogers, oder auf solche, die im griechischen Reiche in Kraft waren, zurückgehe. Im Oriente blühte überhaupt die Medizin. Griechische, jüdische und arabische Ärzte waren gesucht und an der Kurie wie an den Höfen Italiens nicht selten, wie ja Salerno für die Vermittlung dieser Wissenschaft aus dem Oriente an das Abendland Ausgangspunkt gewesen ist, in höherem Maße wie z. B. Montpellier. Den Arabern freilich

aus allen Zeiten und für alle Hochschulen der Halbinsel beibringen. Grundfalsch ist die Annahme, daß die Kirche etwa gegen das Seziren von Leichen gewesen wäre. Es existirt kein Gesetz der Kurie, das dies verböte. Auch fiel Prior Nicolaus von Santo Spirito, der Michelagniolo bediente, deswegen weder in Exkommunikation, noch entweihte er damit seinen Konvent. Und daß er insgeheim dem Künstler Erlaubnis gegeben hätte, wird nirgends berichtet. Wohl aber untersagten Staat und Kirche, zum Teil unter Androhung der schärfsten Strafen, die mißbräuchliche Ausübung dieses Metiers, wie Grabschändungen, Verletzung des religiösen Gefühles u. dergl.; kam es doch häufig genug vor, wie noch heute, daß aus Mangel an Kadavern heimlich Leichen gestohlen oder ausgescharrt und sezirt wurden, oder andere als die erlaubten Körper auf den Sezirtisch wanderten. Denn erlaubt war nur die Anatomie an Hingerichteten, an Sklaven, auch an Angehörigen exotischer Rassen. Der berühmte Realdo Colombo aus Cremona, Leibarzt des Papstes Julius III. und Professor der Anatomie an verschiedenen Hochschulen Italiens, welcher mit Michelagniolo Buonarroti intim befreundet war, übersandte ihm eines Tages den Körper eines Mohren von tadellosem Ebenmaße, den der Künstler dann in der Wohnung Condivis bei Sant' Agata alla Suburra, einer an den Abhängen des Quirinales, nach dem Viminal zu, unweit von San Silvestro al Monte Cavallo, in einsamer Gegend gelegenen uralten Kirche, nach Herzenslust sezirte, bis die fortschreitende Verwesung weiteres Arbeiten unmöglich machte. Das mag etwa im Jahre 1550 oder 1551 geschehen sein.[1]) Gemeinhin verboten dagegen waren Sektionen an

---

war Anatomie aus religiösen Gründen verboten. (Vergl. Hartwig, die Übersetzungsliteratur der Araber p. 11.)

[1]) Da Condivi des Vorfalles als eines zeitlich zurückliegenden gedenkt — fu posto in Santa Agata doue io habitaua et anchora (d. h. a. 1553) habito, so mag meine Berechnung zutreffen. Die Sektion fand nicht in der Kirche selbst statt, sondern Condivi wollte auf diese Weise nur die Lage seiner Behausung bezeichnen; daher sich auch seine Gegenwart erklärt. Realdo Colombo kam etwa 1548/49 nach Rom, wo er als Professor der Anatomie an der Sapienza im Sommer oder Herbst des Jahres 1559 während des Druckes seiner XV libri de Anatomia starb (nicht, wie Tiraboschi VII p. 634 schreibt, a. 1564). Dieses vielbewunderte Werk Colombos, die Frucht reicher Erfahrung und scharfer Beobachtung, ist in Rom „superioribus

solchen, die eines natürlichen Todes gestorben waren; doch kamen da auch Ausnahmen vor. Nach den Statuten von Pisa war es gestattet, Leichen von Florentiner oder Pisaner Bürgern, ferner — was ebensowenig des Witzes wie einer gewissen Logik entbehrt — „der Doktoren und Schüler der Anatomie" selbst zu zergliedern, vorausgesetzt daß die Verwandten dagegen keinen Einspruch erhöben.[1]) Und dieser Brauch mag schon lange vorher stillschweigend geübt und geduldet worden sein, ehe er gleichsam gesetzliche Sanktion fand. Denn nur so erklärt sich z. B., warum Michelagniolo unter dem Gonfalonierate Soderinis, d. h. etwa in den Jahren 1502 bis 1504, nicht nur ungehindert Zutritt zu einer Leichenkammer erhalten, sondern auch an den dort befindlichen Kadavern nach Belieben schneiden und präpariren konnte. Doch erregte es Ärgernis, als ihm bei der Gelegenheit der Körper eines Corsini unters Messer geriet, und die Angehörigen darob Lärm schlugen.[2])

Immerhin, das zur Verfügung stehende Leichenmaterial war ein beschränktes. Nur gelegentlich konnten Sektionen stattfinden, und alsdann öffentlich, unter Aufsicht der Obrigkeit, von Universitätsrektoren und anderen Beamten und unter Zulauf von Studenten und Ärzten, aber auch des Laienpublikums, soweit es sich dafür interessirte. Il Carpi, Jacopo Berengario da Carpi, ein aus der Selbstbiographie Cellinis bekannter Arzt, erklärte, wohl übertreibend, mehrere hundert Leichen, Leonardo da Vinci, wie erwähnt,

---

annis", d. h. etwa von 1550 bis 1558 und also möglicherweise unter Mitwirkung Michelagniolos, verfaßt worden. Die Vorrede hatte der Autor noch selbst Cal. Iunii 1559 niedergeschrieben. Die Schutzprivilegien gegen unberechtigten Nachdruck in den einzelnen Ländern sind aus den Jahren 1558 (Venedig 29. Oktober) und 1559 (Frankreich: 4. März 1558 (1559 st. c.); Deutschland 2. April; Kirchenstaat 17. Juni 1559 usw.), die Druckerlaubnis vom 24. Januar 1559 datirt. Colombo erlebte nicht mehr die Vollendung und Ausgabe seines Werkes; das besorgten vielmehr seine Söhne Lazarus und Phoebus und versahen es mit einer Widmung an den inzwischen neu erwählten Papst Pius IV. (erwählt am 26. Dezember 1559); also möchte diese Anatomie erst im Frühjahr 1560 in den Handel gekommen sein.

[1]) Corradi dell' anatomia in Italia nel medio evo (Rendiconti del R. Istituto Lombardo Milano 1873. p. 632ff. 858ff.).

[2]) Spielte sich der Vorgang im Mortuario von Santo Spirito — (des Corsini wegen vergl. QF. XVI. 2.) — ab, vorausgesetzt daß dem etwas mysteriösen Berichte des Anon. Magl. (p. 115. 10), der sich nur hier findet, überhaupt zu trauen ist?

deren mehr als dreißig sezirt zu haben. Gabriel Falloppi aus Modena zergliederte in einem Jahre bis zu sieben Kadavern und Realdo Colombo, Vesals Nachfolger in Padua im Jahre 1542, sogar bis zu vierzehn, was sehr viel war. Dieser rühmte sich auch, daß ihm stets Leichen jedes Geschlechtes und Alters zu diesem Zwecke zur Verfügung gewesen wären.[1]) Waren Leichen nicht zu haben, so griff man zu Körpern von Tieren, namentlich von Hunden und Schweinen; ja selbst Vivisektionen fanden statt, um die Lebenserscheinungen, die Organe in ihrer Funktion zu beobachten. Realdo Colombo bevorzugte Hunde für diesen Zweck.[2]) Ob Michelagniolo dies auch getan hat, steht dahin. Tierkörper hat er aber sicher sezirt. Er wie Leonardo da Vinci waren ausgezeichnete Kenner der Anatomie des Pferdes. Doch übertreibt wohl Condivi, wenn er berichtet, es hätte kein lebendes Wesen gegeben, das er nicht hätte zergliedern wollen.[3])

Es ist klar, daß der junge Michelagniolo nicht so ohne weiteres an Leichen hantiren konnte. Auch das Seziren von Kadavern ist eine Kunst, die erlernt werden muß. Die Art der Einschnitte z. B., um zu den Knochen zu gelangen, oder wie die Fettlagen, namentlich bei weiblichen Körpern, zu entfernen sind, um die Muskeln, Sehnen und Gelenke bloßzulegen, die Präparirmethoden, die Führung der Instrumente, welche Handgriffe anzuwenden, welche Vorsichtsmaßregeln zu beobachten sind und dergleichen mehr, — das alles verlangt Erfahrung und Geschicklichkeit, die ein Anfänger nicht besitzt, und die nur auf Grund von Unterweisung und Übung zu erlernen sind. Ein Holzschnitt in Vesals Anatomie[4]) gibt ein anschauliches

---

[1]) Ego uero licet ab ineunte aetate innumera corpora diſſecuerim, et ab hinc 15 annos et amplius complura caduera Patauij, Piſis Romaeque in corona frequentis Academiae — und weiter nullum genus hominum mihi diſſecandum defuiſſe, niſi mutum hominem ab ortu, quamuis quandoque anno vno quatuordecim cadauera mihi diſſecare contigerit. (de re anat. lib. XV. p. 256 (262); Corradi l. c. p. 643.)

[2]) l. cit. XIV. p. 257.

[3]) Condivi cap. 48; Vasari cap. LXXXIII. 1. Daß Michelagniolo sogar Pferde gehalten habe, ist unbewiesen. Vasari schreibt das auch nur (loc. cit.) unter einem Schwalle von Worten, um sein Plagiat zu verdecken, ohne aber dadurch an Glaubwürdigkeit zu gewinnen.

[4]) De humani corporis fabrica libri 7. 1542/43. lib. II. cap. VII. p. 237.

Bild von dem umfangreichen Apparate, der bei Sektionen damals erforderlich war; und mag der Instrumentenkasten des Anatomen zu der Zeit, als der junge Michelagniolo zu praktiziren begann, auch weniger reich bestellt gewesen sein, Erfahrung und Erfindung seitdem namhafte Ergänzungen und Verbesserungen bewirkt haben, es war doch damals bereits ein fester Bestand von Kenntnissen vorhanden, den sich auch ein Michelagniolo anzueignen hatte.

So wird er also noch vor dem Tode des Magnifico sich an öffentlichen Demonstrationen beteiligt haben? Aber wo und wann diese stattfanden, von wem sie geleitet wurden, ist unbekannt. Die Nachrichten lassen hier vollständig im Stich. Lorenzo il Magnifico hatte im Jahre 1472 die Vereinigung bezw. Verlegung der Universität Florenz mit der von Pisa durchgesetzt, um die letztere in ihrem alten Umfange und Glanze wieder herzustellen.[1]) In Florenz verblieben nur die humanistischen Fächer, Philosophie und Literatur, vor allem die Cathedra zur Erklärung der Divina Commedia. Also hätte Michelagniolo nur in Pisa Anatomie studiren können? Wohl nicht. Schon die ausgedehnten Spitäler von Florenz verlangten ein geschultes Personal von Ärzten und Chirurgen, das nicht immer erst von auswärts bezogen werden konnte. Auch bestand in Florenz die Zunft oder Korporation der Medici nach wie vor weiter. Und bisweilen fanden in der Stadt öffentliche Sektionen statt. Nach Luca Landucci[2]) z. B. wurde ein wegen Diebstahles am 24. Januar 1506 (st. c.) Gehenkter namens Bernardino Belladonna den Anatomen überwiesen, die nachdem sie die übliche Messe für sein Seelenheil auf ihre Kosten hatten lesen lassen, in ihrem anatomischen Theater bei Santa Croce bis zum 1. Februar täglich zweimal daran Demonstrationen veranstalteten, zu denen Jedermann Zutritt hatte. Lucas Sohn Antonio, der in Bologna Medizin studirt hatte und bereits den Titel eines Magisters führte, war dabei; vielleicht auch Leonardo da Vinci, der sich damals in Florenz aufhielt, doch nicht Michelagniolo, der zu der Zeit in Rom arbeitete.[3]) Und derartige öffentliche Anatomien

[1]) Das Dekret der Signorie ist vom 19. Dezember 1472.

[2]) Diario p. 273.

[3]) Milanesi lettere p. 6.

werden sicher auch schon früher veranstaltet worden sein, selbst wenn nicht immer darüber berichtet wird. Doch waren sie, wie aus Landuccis Erwähnung hervorgeht, nicht gerade häufig. Dem Einzelnen blieb überlassen, bei wem und wie er sich die notwendigen Kenntnisse auf diesem Gebiete erwarb, und Michelagniolo war von Anfang an darin relativ vom Glücke begünstigt. Man könnte vermuten, der unglückliche Pier Leone aus Spoleto, Lorenzos Leibarzt, den man am Morgen nach dem Hinscheiden des Herrn (9. April) tot auffand, habe Michelagniolo unterwiesen; den der Jüngling im Palazzo Medici bequem zu Rate ziehen konnte, wie sich seiner ja auch Polizian bei der Übertragung des Hippokrates und Galen bedient hatte, — vorausgesetzt daß dieser Chirurg war.[1]) Aber auch ein einfacher Leichenwärter, der durch jahrelange Hantirung an Kadavern sich ein gewisses Maß praktischer Schulung angeeignet hatte, mochte für ihn in Betracht kommen. Von dem Momente aber, wo Michelagniolo praktisch Leichen anatomisirte, hat er selbstständig geforscht und beobachtet. Nicht bloß zwölf Jahre,[2]) sondern fast sein ganzes Leben hindurch hat er sich mit der Anatomie beschäftigt, zu Zeiten, wenn reichlicheres Material vorlag, so, daß seine Gesundheit darunter litt. Nach Condivi mußte er zeitweilig das Seziren aufgeben, weil sein Magen dadurch verdorben wurde, und Essen und Trinken ihm nicht mehr schmecken wollten. Das mag 1550 gewesen sein, wo er auch sonst über Unwohlsein klagte.[3])

---

[1]) Vorrej, che V. M. intendeſſj, se maeſtro Pier Lione voleſſi durare fatica in riueder quella mia traductione di Hippocrate et Gallieno, che e quaſi al fine: Et coſi el comento, che fo ſopra, doue dichiaro tutti e termini medicinalj, che uenghono dal greco, et truouo, come ſi poſſino chiamar' latine. Se la ſua Ex[a]. voleſſj durar fatica, poj al tempo la manderej fuorj piu arditamente: che ſtimo, ſara bella coſa et vtile, se l amor non mene inganna. etc. Brief Polizians an Lorenzo vom 5./8. Juni 1490. (Archivio. Medic. filza XLII. Nr. 88; del Lungo: Prose volgari p. 76.) — Petrus Leo, eximius artium medicine doctor, — so heißt er a. 1482. indict. XV. die V Auguſti (Arch. Medic. Filza CXXXVII.) — las am Studio Pisano „lecturam ordinariam theorice medicine“. (Delib. circa lo Studio Pis. 1484—1492. fol. 10. 26. 39. 67. 116. 121. usw.)

[2]) Wie Förster in einer Note zur Übersetzung Vasaris und nach ihm Franz Kugler und Burckhardt (Cicerone 8°. p. 535) ohne Angabe der Quelle irrtümlich behaupten.

[3]) Condivi cap. 52. 1; Milanesi lettere Nr. 466. 465. 464 (mit falschem Datum) Nr. 467, vom Februar resp. August 1550; übersetzt von Frey Nr. 123 und Dichtungen p. 373.

Zu Anfang wird den Künstler mehr die Oberflächenanatomie des Menschen interessirt haben, die er übrigens am nackten lebenden Modelle studiren konnte und studirt hat. Das genügte ihm bald nicht mehr, und so untersuchte er das innere Gefüge eines Körpers, die Gestalt und Lage der Muskeln und Gelenke, welche Haltung und Bewegung allein bedingen. Zunächst ein Lernender, wird er in kurzem, wie Leonardo da Vinci, ein Forscher und Gelehrter, der sich ungewöhnliche Kenntnisse in diesem Fache erwarb und sich weit über die zünftigen Anatomen seiner Zeit erhob. Alle seine Schöpfungen, von der flüchtigsten Skizze an bis zur vollendeten Statue oder Malerei zeugen von diesem profunden Wissen, das er auf alle Weise zu vertiefen suchte, auch dadurch, daß er mit hervorragenden Ärzten seine Beobachtungen austauschte. Und man könnte — sicher eine reizvolle Aufgabe — aus den verschiedenen Motiven seiner Gestalten in ihrer chronologischen Folge, die Zeichnungen mit einbegriffen, einen Schluß auf die anatomischen Probleme ziehen, die ihn zeitweilig beschäftigt haben, und denen jene zum Teil ihr Dasein verdanken: Also Körper in aufrechtstehender, sitzender, liegender, gekrümmter Stellung sowie in verschiedenen Stadien und Formen der Bewegung, vom ruhigen Gleichgewichte und der symmetrischen Verteilung der Massen bis zum vollendeten Kontrapost; und dies alles nicht nur in bezug auf den Körper als Totalität, sondern auch auf die einzelnen Gliedmaßen (z. B. Motive von gekreuzten Beinen, des aufgestützten, gestreckten, gekrümmten Schenkels oder Armes, die verschiedenen Kopfwendungen, Hüftdrehungen, Biegungen usw.); endlich das ungeheuere Kapitel der Relationen mehrerer Körper zu einander, — ein schier unerschöpflicher Reichtum an Motiven sowie äußerer und noch mehr innerer Bewegungsvorstellungen.

Weil nun Michelagniolo mit den Proportionen und der Mechanik des menschlichen Körpers so innig vertraut war, vermochte er später wohl auch ohne Zuhilfenahme eines toten oder lebenden Modelles, allein aus der Erfahrung heraus, seine Gestalten zu bilden. Eine schnell hingeworfene Skizze, die unscheinbare kleine Bozza aus Wachs, vielleicht auch aus Thon, waren ausreichend, einen künstlerischen Gedanken, ein Motiv, einen Körperteil usw. zu fixiren; seine

Herrschaft über Material, Werkzeuge und Wissenschaft, dieses Phantasiebild in die Wirklichkeit umzusetzen. Aber es wäre ein Irrtum anzunehmen, daß Michelagniolo nun stets so verfahren wäre; daß er in striktem Gegensatze zu den Alten, denen unmittelbare Anschauung des Lebens Grundlage und Anlaß jedweder künstlerischen Tätigkeit war, sich allein mit dem Studium am toten Körper begnügt hätte. Das vermied er, schon der eigenen Übung halber, ferner mit Rücksicht auf eine geschlossene Gesamtwirkung sowie auf möglichste Natürlichkeit der Erscheinung. Unter seinen Handzeichnungen findet sich eine Reihe der prachtvollsten Akte fast aus jeder Epoche, besonders jedoch aus der Zeit um 1504, das heißt Studien nach dem Nackten, bei denen eine erstaunliche anatomische Sicherheit sich mit gründlicher Beobachtung des Lebens verbindet. Die Sklaven der Sixtinischen Decke verraten nicht minder die Benutzung des lebenden Modelles wie der David von 1504, unstreitig wohl das prägnanteste Beispiel für die intime Kenntnis und Wiedergabe der Wirklichkeit, nämlich eines im Wachstume begriffenen, vielfach noch unproportionirten Jünglingskörpers.

Auch Körper lebender Frauen hat Michelagniolo so studirt. Das erweisen seine Handzeichnungen wie Werke zur Genüge; aber auch die Tatsache, daß der Künstler den männlichen Akt immerdar bevorzugt hat, selbst zuweilen bei Frauendarstellungen; und daß er erst in weiterem Verlaufe, bei fortschreitender Ausarbeitung und Umformung das männliche Modell im Hinblick auf den Zweck effeminirt hat;[1]) und ich möchte noch unentschieden lassen, inwieweit diese Gewöhnung, nach nackten Jünglingen und Männern zu zeichnen und zu modelliren, Michelagniolos Psyché wie Formenanschauung überhaupt beeinflußt hat. Jedenfalls erscheint mir dieses Moment beachtenswert, um Typus und Formengebung von Michelagniolos weiblichen Gestalten, Heroinen und Viragines, wenigstens in ihrem Werdeprozesse, zu verstehen.

Naturgemäß gehört die Mehrzahl dieser Aktstudien in die

---

[1]) Ein prägnantes Beispiel bietet dafür Michelagniolos Zeichnung zur lybischen Sibylle. (Vergl. Corpus der Handzeichnungen Tafel 4, 24—26, usw.)

Jugendperiode des Meisters, wo, wie erwähnt, die Abhängigkeit von der Umgebung stärker ins Gewicht zu fallen pflegt. Später, etwa nach der Beendigung der Sixtinamalerei, hat er nicht mehr ausschließlich zum nackten Modelle gegriffen. Für die gewaltigen Entwürfe, mit deren Ausführung Michelagniolo, meist vergeblich, seitdem zu ringen hatte, bot die reale Welt ihm nur einseitige und unvollkommene, mit allerlei Zufälligkeiten behaftete Vorlagen. Je innerlicher und persönlicher Michelagniolos Kunst wurde, je mehr Konzentration und schnelles Arbeiten sie verlangte, um so weniger konnte der Meister sich mit der Suche nach passenden Paradigmen abgeben, ganz abgesehen davon, daß er ja nie zum Abschreiben der Natur zu bewegen war, vielmehr was er schuf das Gepräge eigensten Erlebens an sich trug. Künstlerische Tätigkeit wurde ihm immer ausschließlicher geistiges Schaffen. So bezeichnet es Michelagniolo einmal selbst in einer schweren Stunde, wenn er schreibt: „Man malt mit dem Kopfe und nicht mit den Händen“;[1]) und Vasari bemerkt dazu: „Der Künstler sollte den Zirkel im Kopfe und nicht in den Fingern haben, denn diese verrichten eine handwerkliche (mechanische), jener aber eine geistige Tätigkeit“.[2])

Dieser Forza immaginativa entsprach auch eine höhere idealere Formensprache, eine solche, die von Regel oder Modell unabhängig, dem Künstler allein eigentümlich war, die vollkommen wahr und existent, das Wesen der Dinge ausdrückte, das ihm vorschwebte; und es verschlug ihm nichts, wenn er, um seinen Zweck zu erreichen, bisweilen Figuren von neun, zehn bis zwölf Kopflängen anlegte, — come non lo fa il naturale —, doch so daß er ihre Teile allemal in ein harmonisches Gesamtverhältnis untereinander zu setzen verstand. Die Leiche nun in ihrer gleichsam willenlosen Bewegbarkeit, die in jede Lage zu versetzen ist, die unschwierig und ohne Vermittlung das innere Gefüge der Glieder offenbart, sie gewährte Michelagniolo auch das relativ bequemste

---

[1]) „Si dipigne col ceruello e non con le mani“ (Frey Briefe 1907 Nr. 90; etwa vom 20.—24. Oktober 1542).

[2]) Cap. LXXXIII. 5. bisognaua hauere le seste negli occhi e non in mano, perche le mani operano, et l’ occhio giudica.

Hilfsmittel zur Verwirklichung seiner Vorstellungen. Daraus erklärt sich weiter folgerichtig, wie bei dem Ungestüme seiner Seele riesenhafte Leiber in unerhört kühnen Stellungen und Bewegungen entstehen konnten, deren Existenz jenseits des Wirklichen liegt, dank dem Wissen und der Meisterschaft dieses Mannes gleichwohl als natürliche erscheinen. Michelagniolos Dichtungen, die etwa seit den dreißiger Jahren des Cinquecento, bieten hierzu eine Parallele und zugleich wieder einen Unterschied, insofern als in ihnen vermöge des gleichsam elastischeren Ausdrucksmittels, wie es das gesprochene oder geschriebene Wort gegenüber einem von der Form bedingten, von der materiellen Schwere abhängigen Gebilde nun einmal ist, die Absicht künstlerischer Intuition in ungleich vollkommenerer Weise erreicht wird.

In einem höchst lehrreichen Vortrage über „die Menschen des Michelangelo im Vergleiche mit der Antike“[1]) hat Wilhelm Hencke nachzuweisen versucht, wie diese innige Vertrautheit mit der Anatomie des Menschen Inhalt und Charakter von Michelagniolos Kunst wesentlich und mit den Jahren in ausschließendem Grade bestimmt. Hieraus läßt sich zum Teil die lastende Schwere der Körpermaße im Zustande der Ruhe oder besser der Erschlaffung herleiten, die willenlos zusammenknickt, dabei jedem Drucke von außen nachgibt; weiter die Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit in den Biegungen und Bewegungen, wie sie bei Lebenden nur selten, unter besonderer Willensanspannung und alsdann auch nur auf kurze Momente möglich sind; endlich die kontrastreiche Formenbehandlung, die das Gegenteil von der Einfachheit und schlichten Natürlichkeit griechischer Bildwerke ist.[2]) Den in Spannung befindlichen Gliedmaßen gegenüber erscheinen dann andere Körperteile eher vernachlässigt oder sich selbst überlassen, und der Eindruck entsteht bisweilen, als seien Michelagniolos Menschen eher

[1]) Rostock 1871.

[2]) Eméric David (p. 438) bemerkt treffend dazu: „l'antique est plus simple, il a saisi la nature dans des mouvemens plus vrais et plus variés . . . und dann les Florentins (on peut dire plutôt qu'en général) les Florentins ont abusé de conoissances anatomiques“ — Florentins, es hieße präziser Michelagniolo Buonarroti, dieses eine „Schicksal florentinischer Kunst“ (Burckhardt).

anatomische Präparate, denen die Haut wieder nachträglich übergezogen worden sei.

Bei seinen anatomischen Studien hatte Michelagniolo ausschließlich die Kunst im Auge. Ihr allein sollten die Ergebnisse seiner Forschungen — fatiche — zugute kommen.[1]) Die Pedanterie und Kleinlichkeit der zeitgenössischen Anatomen verachtete er, wie Leonardo da Vinci,[2]) gründlichst. Anatomie war ihm eine Hilfswissenschaft, etwas das unbedingt zur „dottrina", zum Rüstzeuge des Künstlers gehöre; und Michelagniolo gelang es, diese Auffassung allgemein zur Geltung zu bringen. Ihm schwebte zuletzt so etwas wie eine plastische Anatomie vor, eine solche für Künstler, zumal da derartiges entweder überhaupt nicht existirte, oder was vorlag, wie z. B. Albrecht Dürers Proportionenwerk, ihm unzulänglich erschien, oder endlich weil die vorhandenen Anatomietraktate, namentlich der Vesals, für Chirurgen verfaßt, bei aller Gründlichkeit und Ausführlichkeit, auf die speziellen Bedürfnisse der Künstler, was die Klarheit und Möglichkeit bildmäßiger Darstellung anlangt, nicht Rücksicht nahmen. Michelagniolo hat, vermutlich im Verlaufe seiner Bekanntschaft mit Realdo Colombo und auf des letzteren Anregung hin, als beide Männer in Rom gemeinsam Sektionen ausführten, den Plan zu einem derartigen praktischen Werke gefaßt, das eine Ergänzung zu der Anatomie des Arztes geworden wäre. Durch Realdo Colombo scheint er auch auf Dürers Lehrbuch aufmerksam gemacht worden zu sein. Nach Condivi, also zur Zeit der Abfassung der Biographie, hätte Michelagniolo dieses selbst studirt. Allein das ist nicht so wörtlich zu nehmen, da, soweit wir wissen, eine italiänische Ausgabe davon damals noch nicht existirte, und der Meister des Lateinischen wie des Deutschen nicht mächtig war. Realdo Colombo könnte ihn über den Inhalt dieses weltberühmten, doch überschätzten Werkes informirt haben. Zugleich mußte ein Michelagniolo beim ersten Blicke auf Dürers konstruirte Idealfiguren den prinzipiellen Gegensatz wahrnehmen, in dem er zu dem

---

[1]) Vasari cap. LXXXIII.

[2]) J. P. Richter I. p. 190. Nr. 363.

Deutschen stand.[1]) Michelagniolo tadelte, daß Dürer in dem Suchen nach der vollkommenen Schönheit und Gesetzmäßigkeit, sich um die (jeweilige) Haltung und Bewegung eines menschlichen Körpers überhaupt nicht gekümmert habe, was doch das Wichtigste sei; statt dessen konstruire er Schemata von Figuren, Normalgestalten und Posen — er gebraucht dafür den Ausdruck „steif wie Pfähle“ — „in verschiedenen Ansichten (varietà) und mit Maßeinheiten, für die es in der Natur an Vorbildern wie an festen Regeln fehle“. Offenbar hatte Michelagniolo die Probe auf das Exempel gemacht und selbst Messungen an Körpern vorgenommen, in aller Stille und wahrscheinlich unabhängig von Dürer und auch wohl früher wie jener, vielleicht veranlaßt durch die Divina Proportione Fra Luca Paciolis, die seit 1509 mit einer Widmung an Peter Soderini vorlag,[2]) oder durch Vitruv, mit dem er wohl seit seinem ersten römischen Aufenthalte bekannt geworden war. Es existiren noch einige Zeichnungen Michelagniolos von nackten menschlichen Figuren, die diesen Schluß zulassen; doch sind sie nicht eben zahlreich und deuten mehr auf gelegentlich denn systematisch betriebene Studien, die sich für den Meister auch wohl erübrigten.[3]) Denn Michelagniolo konnte sich infolge seiner langen Übung auf sein Augenmaß verlassen, was nicht ausschloß, daß er sich hier und da verhieb. Sein wegwerfendes Urteil über Dürer bezeugt aber doch soviel, daß er der Sache auf den Grund gegangen war. Zugleich tritt darin die Auffassung der reifen Renaissance der deutschen, noch von gotischer Tradition abhängigen in aller Schärfe entgegen, die unbefangene Wahr-

[1]) Quando legge (Präsens!) Alberto Durero (Condivi 52. 3. 4). Das Werk erschien in Nürnberg a. 1528 Oktober nach Dürers Tode. Gleichzeitig die erste lateinische Ausgabe von Camerarius; die nächste 1532 usw. Die erste italiänische Ausgabe kam Venedig 1591 heraus. (Singer Dürerbibliographie Nr. 39—54; Justi konstruirte Figuren und Köpfe Leipzig 1902; Bruck Dürers Skizzenbuch Straßburg 1905; Winterberg Repertorium 26. Wölfflin A. Dürer p. 299ff.)

[2]) Die Divina Proportione, Dezember 1497 beendet, war zuerst Ludovico il Moro von Mailand gewidmet.

[3]) Z. B. in Windsor Br. 115 (suspekt); 116 (ächt); in Rötel; vielleicht zugleich für die Sklaven des Juliusgrabes berechnet und dann nicht um 1504, wie Berenson Nr. 1607 meint, entstanden, sondern später; im Br. Mus. (1859—6—25—544) eine höchst interessante Proportionsstudie; im Teyler Museum; Albertina Nr. 123. 132 und sonst noch. (Vergl. unten Seite 148.)

nehmung der mechanischen Ableitung, die lebendige Praxis kalter Theorie. Dort ein Künstler-Poet, der unter dem Banne des angebeteten, doch unverstandenen Vitruvs und der zeitgenössischen Mathematik seiner eigentlichen Bestimmung untreu wird, wie ein Bauhüttenmeister mit Zirkel und Richtscheit operirt und sich schließlich darin von Leben und Wahrheit abkehrt. — Hier ein freier Meister, der aus dem überquellenden Reichtume seiner formenbildenden Phantasie sogar die Natur zu überbieten sucht. Michelagniolo, der nicht ruhte, als bis er die menschliche Gestalt nach den Ursachen ihrer Erscheinung und ihres Lebens erkannte und beherrschte, ist zuletzt jeglicher Schulweisheit, Schablone und Tradition entwachsen: — „Der Vitruv hat Euch allen die Köpfe verdreht", soll er einmal im Unmute den kalten, aber pretiösen Akademikern in Rom und Florenz zugerufen haben. — Dürer, indem er nach den „verlorenen Proportionsgesetzen" der Alten als „dem rechten Grunde" alles Schaffens zu grübeln nicht abläßt, wird zuletzt unfruchtbar und seiner Kunst entfremdet. Doch um Mißverständnissen zu begegnen, muß betont werden, daß auch der Meister von Nürnberg sehr eingehende anatomische und physiognomische Studien getrieben hat, er wohl am frühesten unter den deutschen Künstlern und offenbar mit steigendem Interesse seit seinem zweiten Aufenthalte in Welschland unter der Anregung der Italiäner, daß er aber in seiner Abhandlung über die menschliche Proportion ein Eingehen darauf ablehnt: „Dies wissen die da mit der Anatomia umbgehen, die laß ich von derselben reden" usw.[1])

[1]) Buch IV. Eingang. Lange und Fuhse p. 232. 8; Bruck Dürers Skizzenbuch Vorrede p. 27ff. Daß Leonardo da Vinci den Dürer zu seinem Studium über die „Verhältnisse des menschlichen Antlitzes", über die „Bildung und Bewegungsmotive des Pferdes" und über Anatomie angeregt habe, ist nicht zu beweisen. Gewisse Eigenheiten seiner Zeichnungen, worauf hier nicht weiter eingegangen werden kann, schließen dies aus. Leonardos Reitermodell für Francesco Sforza war seit 1501 vernichtet. Auch persönlich ist er wohl kaum mit ihm zusammengestoßen, weder 1506 noch später. Die angeblichen Kopien von Leonardos Pferden, worauf Ephrussi (Alb. Dürer et ses Desseins p. 132, Dresdener Skizzenbuch Tafel 128 — das Blatt trägt am Kopfrande die Jahreszahl 1517! —) zuerst aufmerksam gemacht hat, setzen doch andere Vorbilder voraus. In Venedig hatte er Verrocchio studirt. Daß er sich in seinem Forschungsdrange mit Leonardo berührte, ist klar; auch daß er Werke von ihm kennen gelernt hatte, worauf schon sein Christus unter den Schriftgelehrten weist.

Diesem Mangel einer Künstleranatomie wollte nun Michelagniolo Buonarroti mit seinem Traktate abhelfen. In einer Zeit, da der Meister überhaupt das Facit seiner Tätigkeit zu ziehen begonnen, allerlei literarische Pläne hegte, die Sichtung und Drucklegung seiner Dichtungen vorbereitete, seine Biographie veranlaßte und inspirirte, beabsichtigte er auch, zu Nutz und Frommen von Malern und Bildhauern, ein Werk über den menschlichen Körper zu verfassen, „über alle Arten seiner Bewegungen, Erscheinungen und Knochen, zugleich mit einer sinnreichen, in langjähriger Praxis erfundenen und erprobten Theorie“, was ächt italiänisch war. Hohes Alter und mangelnde literarische Schulung ließen ihn jedoch auf diesen Plan verzichten, den er übrigens mit Condivi und mit Realdo Colombo durchgesprochen haben soll. Und Condivi erzählt,[1]) Michelagniolo habe ihm ausführlich und mit großer Geduld alle Einzelheiten dieser Materie mitgeteilt und am Kadaver viele seltene und verborgene Dinge gezeigt, die er, Condivi, alle gewissenhaft notirt habe und eines Tages zu publiziren gedenke. Es ist zu bedauern, daß Michelagniolos Biograph nicht dem schreibeeifrigen Schick geglichen hat, der jedes Diktum Böcklins mit der Gläubigkeit des Adepten fixirt hat; und so erfahren wir nicht, welcher Art die „ingeniöse Theorie“ und die „molte cose rare e recondite“ gewesen sind, denn auch Condivi hat seine Absicht nicht ausgeführt. Vielleicht, daß nach seiner Meinung Colombos Traktat diese Lücke ausfüllte; doch fehlen mir die Mittel festzustellen, was in dieser Anatomie auf Michelagniolo Buonarroti zurückgehen könnte.

Die Gründe, die der gute Condivi für das Versagen Michelagniolos angibt, in Ehren! Der alternde Meister wird sie selbst im Gespräche mit ihm geäußert haben. Tatsächlich lag in seiner Disposition die Hauptschuld, insofern als er sich über Inhalt und Tragweite seines projektirten Werkes in Selbsttäuschung befand. Dieser

Aber von den theoretischen und speziell anatomischen Forschungen Leonardos ist ihm kaum etwas bekannt geworden; und es ist fraglich, ob man Dürers Studien aut zufällige und gelegentliche Anregungen Leonardos, die er aus zweiter Hand — etwa Fra Luca Pacioli? — erhalten hatte, zurückführen darf.

[1]) Condivi cap. 52. 2.

Feuergeist war kein Theoretiker. Michelagniolo verstand wohl seine Gedanken klar auszudrücken, aber nicht sein Thema streng systematisch zu entwickeln. Jeder Zwang war ihm verhaßt, der geistige wie der äußere. Mehr wie über Aphorismen, Geistesblitze, Einzelfunde und -Beobachtungen, mit einem Wort über Ansätze zu dem Werke wäre er nicht wohl hinausgekommen. Und so ist jede Spur von Michelagniolos Anatomie verschwunden, was man beklagen mag. Auch sonst existirt im Nachlasse des Meisters nichts, was sich darauf beziehen ließe. So viele und so prachtvolle anatomische Entwürfe von der flüchtigen Skizze an bis zum sorgfältigst ausgeführten Blatte vorhanden sind, mit dem ungeschriebenen Traktate haben sie nichts zu tun.[1]) Somit ist auch eine spezielle Abgrenzung zwischen Michelagniolo und Leonardo da Vinci in bezug auf die

[1]) Die Oxforder Zeichnung (Feder und Bister), welche die Sektion einer Leiche darstellt, in der eine Kerze steckt (Br. Nr. 80; Berenson Nr. 1714), ist nicht von Michelagniolos Hand. Nach Wickhoff (Albertinakatalog p. 267) von Bartolommeo Manfredi. — Nur zwei Zeichnungen im Teyler Museum scheinen eine Ausnahme zu machen: Blatt Nr. 33 — 26,5 × 20,3 cm — (fehlt in der Publikation von Marcuards) enthält auf der Vorder- wie Rückseite anatomische Studien, einen Arm mit der Hand, Schenkel in verschiedenen Stellungen. Bei allen ist die Haut entfernt und meist die Muskulatur bloßgelegt. Von dem Arme mit der Hand ist daneben noch das Knochenskelett gegeben. Die einzelnen Muskeln sind durch eingeschriebene Buchstaben bezeichnet. Die Ausführung ist scharf und bestimmt, teils Feder, teils Rötel, teils Rötel mit Feder überfahren. Der Zeichner hatte augenscheinlich nach gewissen Präparaten gearbeitet, und es hat den Anschein, als lägen hier in der Tat Abbildungen zu einem Texte vor, der die näheren Erläuterungen enthielt, und auf den die Buchstaben verweisen (wird im Corpus gebracht werden). Michelagniolo ist nun als Autor auszuschließen. Man würde diese Zeichnungen überhaupt nicht mit ihm zusammenbringen und eher ins Ende des sechzehnten Jahrhunderts versetzen, befänden sich nicht darauf: einmal ein auf Blättern Michelagniolos häufigeres Wasserzeichen, eine Blume mit zwei Blättern (vergl. Robinson Nr. 10), und sodann auf fol. 33b rechts oben verquer in des Künstlers schönster Handschrift der Anfang von Madrigal CIX. 29 (in meiner Ausgabe p. 137) und zwar in einer anderen Version, die ich beim Drucke meines Werkes noch nicht kannte. Michelagniolo arbeitete das Gedicht etwa 1542 für Luigi del Riccio um: Nicht viel früher wird jene Variante entstanden sein, die mit der Schrift des vollständigen Autographes übereinstimmt; und damit wäre ein Anhalt für die Zeitbestimmung der Zeichnung gegeben, deren Verfasser zum Kreise Michelagniolos gehörte, aber offenbar nach 1542 gearbeitet hat. Die nächstliegende Vermutung wäre, das Blatt in Beziehung zu den mit Realdo Colombo unternommenen anatomischen Untersuchungen zu setzen. Wie Michelagniolo selbst dergleichen angegriffen hätte, lehren Zeichnungen wie die des Br. Mus. 1859 — 5 — 14 — 821; 1859 — 6 — 25 — 564; der Casa Buonarroti Rahmen XI. Nr. 53; VI. Nr. 29 (wenn von ihm!) u. a. m. Vergl. oben p. 145.

Chronologie, die Art und Qualität ihrer anatomischen Untersuchungen und Absichten vorzunehmen unmöglich. Wenn ich eine Vermutung äußern darf, so hätte Michelagniolo wohl hauptsächlich eine Fülle praktischer Hinweise und Beobachtungen über den Bau, die Gelenke und Muskeln bewegter Körper gegeben; Leonardo, der mit Vorliebe physiognomische Studien trieb, den das Mienenspiel und der Ausdruck des Menschen unter dem Vorwalten psychischer Erregungen höchlichst interessirten — man denke z. B. an die von Lommazzo berichtete Anekdote, wie Leonardo eine Anzahl Bauern zum Lachen bringt, sie dabei scharf beobachtet und zeichnet — wäre schließlich doch weiter als sein großer und keineswegs immer neidloser Nebenbuhler vorgedrungen, in bis dahin und auch noch Jahrhunderte später gänzlich unbekannte Gebiete der experimentellen Psychologie.

SECHSTES KAPITEL.

Piero il Fiero.

Das Regiment der Medici, welches durch drei Generationen ohne Unterbrechung gewährt und unvergänglichen Glanz über Florenz verbreitet hatte, eilte in der vierten jäh seinem Ende zu. Die Art seines Unterganges zeigt, wie wenig wurzelhaft es im Grunde trotz sechzigjähriger Dauer geworden war. Die einzigartige Stellung dieses Geschlechtes beruhte ja nicht auf sittlichen Kräften, sondern vorwiegend auf materieller Grundlage und auf dem persönlichen Übergewichte des Einzelnen über die Masse. Von einer mediceischen Tradition in der Erbfolge, von einer sozusagen dynastischen Anhänglichkeit des Volkes an diese Familie, die inzwischen erwachsen wäre, kann so wenig die Rede sein wie davon, daß die Erinnerungen an gemeinsam erlebtes Glück und Leid oder auch nur die einschläfernde Gewöhnung eines langjährigen friedlichen Zustandes, an Stelle von Liebe, Begeisterung und Hingabe, Bollwerke gegen den Umsturz geschaffen hätten. Trotz allem gemeinnützigen Wirken in Florenz, ungeachtet der vielfachen politischen und finanziellen Verbindungen zu den Mächten in- und außerhalb Italiens war die Vorherrschaft der Medici ein Parteiregiment geblieben. Aber das Gros der Bürgerschaft ordnete sich ihm willig unter, einmal in der Erkenntnis seiner gleichsam unabweisbaren Staatsnotwendigkeit, und sodann weil sie selbst in ihrer Mitte Niemanden besaß, der einen Cosimo und Lorenzo il Magnifico hätte ersetzen können. Kam aber einmal in ihr dieses Gefühl von Interessengemeinschaft ins

Wanken, häuften sich Mißgriffe und Mißerfolge in der inneren wie äußeren Politik, wurde die Empfindung allgemein, daß, an Stelle von Weisheit, Erfahrung und Auktorität, Launen und Willkür, Unerfahrenheit und knabenhafter Übermut die Geschicke des Staates bestimmten, dann waren alle Bedingungen einer Katastrophe vorhanden: „Ormai è tempo di uscire di quello governo di fanciulli" — „Nunmehr ist's endlich an der Zeit, einem solchen Kinderregimente ein Ende zu bereiten", — soll der heißblütige Pier Capponi am 4. November 1494 in der Versammlung der Signorie gerufen und damit das Signal zur Vertreibung der drei Söhne Lorenzos gegeben haben.[1]) Und dennoch vermochte Florenz sich ohne die Medici nicht mehr zu behelfen. Gerade Lorenzos Herrschaft hatte dieses Gemeinwesen der Freiheit entwöhnt und die Fähigkeit zur Selbstregierung erstickt. Es war inzwischen für die Tyrannis reif geworden, und der Principat erschien schon damals einsichtigen Politikern als die konsequente Entwicklung und als einzige Rettung, um aus haltlosen und zerfahrenen Verhältnissen zur Ruhe und Stabilität zu gelangen.

Es war das Unglück Pieros de' Medici, der den Namen seines Großvaters führte, zur Unterscheidung aber von diesem einfachen, stillen, besonnenen und staatsklugen Manne der Stolze, der Hoch- und Zufahrende — il Fiero — hieß, einmal, der Erbe Lorenzos il Magnifico gewesen zu sein; — dico, che Piero non è Lorenzo, schrieb der Servitengeneral aus Bologna am 22. Oktober 1494 in aufrichtiger Besorgnis um das Schicksal der Familie[2]) — und sodann, in dem Wirbelsturme, der über Italien und Florenz dahinbrauste, so gut wie hilflos und ohne rechten sittlichen Halt einem Girolamo Savonarola gegenüberzustehen.

Es ist schwer, ein richtiges Urteil über diesen unglücklichen und nicht unsympathischen Fürsten zu gewinnen, der auch nach seiner Vertreibung, solange er lebte, die ärgste Gefahr für die Neu-

---

[1]) Cerretani histor. flor., der diese Worte aber dem jungen Tanai de' Nerli in den Mund legt; dagegen Acciajuoli in der Vita des Pier Capponi und Villari Savonarola I. 229f.

[2]) Buser Beziehungen der Medici zu Frankreich p. 533. 306.

ordnung der Dinge in Florenz bedeutete; in das verworrene und trübe Getriebe widerstreitender Interessen, Entschließungen und Verhandlungen zu schauen, die damals von Berufenen wie Unberufenen geführt wurden, und darüber klar zu werden, wie so kurze Zeit nach dem Hinscheiden des allbeweinten Lorenzo ein so plötzlicher Umschlag möglich war. Nicht alle Schuld daran ist Piero m. E. aufzubürden, wie es wohl geschieht. Zum Teil erscheint er als das Opfer übermächtiger Umstände; und seine Ungeschicklichkeiten gaben nur den Anlaß zu einer Katastrophe, deren Ursachen weit tiefer und jedenfalls lange vor seinen Regierungsantritt zurückreichen. Die Zeitgenossen überliefern freilich das Bild dieses, nach seiner Büste zu urteilen, ebenso stolzen wie schönen und klugen Jünglings,[1]) in ärgster Entstellung. Umstrahlt Lorenzo il Magnifico übermäßiger Glanz, so fallen um so schwärzere Schatten auf den Sohn, der sicherlich kein Genie, aber auch kein haltloser Schwächling war, und in dem gleichwohl ein guter Kern steckte. Piero war der erste Medici, der den Bürger und Kaufmann abgestreift hatte und, im Vollgefühle des Besitzes einer ungeheueren Machtfülle, wie sie ihm Staat und Familie boten, sich auch in seinem Auftreten nach außen hin als der Fürst gebärdete, — der er tatsächlich war. In allen ritterlichen und Leibes-

---

[1]) Im Nationalmuseum zu Florenz seine Thonbüste (Nr. 165), wohl aus Verrocchios Schule. Antonio del Pollajuolo käme dafür weniger in Betracht. Die Identität dieser Büste mit Piero il Fiero wird mit Unrecht bestritten (z. B. v. Philippi Florenz p. 174; dagegen Heyck: Florenz und die Mediceer p. 108). Damit stimmen die mir sonst noch bekannten Porträts dieses Mediceers (mit Ausnahme des in den Uffizien Nr. 545) überein: So sein Bildnis als eines etwa zwölfjährigen Knaben in Santa Trinità zu Florenz (Sassettikappelle a. 1485) von Domenico Ghirlandajo; (vergl. Warburg Flor. Bildniskunst Taf. I—IV); eine Miniatur von Gherardo zur Homerausgabe Bernardos Nerli von 1488, in der Nazionale von Neapel (Vasari Sans. III. p. 249; Kenner Jahrbuch des A. Kaiserh. 1897 p. 137ff.; Müntz le Musée des Porträts de P. Jove p. 80); ja selbst in dem entstellten Holzschnitte der Baseler Ausgabe von Giovios Elogien von 1577 kann man die gleichen Züge, wenigstens in der Hauptsache erblicken; endlich Bronzinos kleines Ritratto (Uffizien Nr. 3365), zusammen mit Clemens VII., Leo X. und Giuliano duca di Nemours, seit 1565 für Herzog Cosimos Studiolo ursprünglich gemalt, nach welchem das große Porträt in der Reihe der Medicibildnisse (Uffizien Gang zum Pitti Nr. 10) offenbar entstanden ist. Müntz' Vermutung, das Porträt des jungen Mannes, der in der Hand eine Medaille mit dem Profilkopfe Cosimos de' Medici trägt (Uffizien Nr. 1154), und der eben dieser Münze halber für einen Goldschmied und Graveur erachtet wird (P. Razzanti in Chronique des Arts. 1888 p. 314), stelle Piero il Fiero wahrscheinlich dar, dürfte wenig Beifall finden.

übungen wohlbewandert, vornehm und elegant, beredt und, wenn er wollte, von hinreißender Liebenswürdigkeit; ein Liebling der Frauen und Freund von Kunst und Gelehrsamkeit; dank der sorgfältigen Erziehung Polizians ein Kenner und Bewunderer der Alten und nicht ohne poetische wie musikalische Begabung; gutmütig, gesellig und genußsüchtig; mit einem Worte ein ächter Medici, besaß er nur eines nicht: die Kunst der Selbstbeherrschung und der Verstellung, deren in dieser Republik nun einmal nicht zu entraten war. Zu offen und geradeaus, strebte er den Principat an, der, wenn er zu warten und die Umstände geschickt zu benutzen gelernt hätte, ihm wohl von selbst wie eine reife Frucht zugefallen wäre.

Wie ehedem im Jahre 1469 sein Vater, so zählte auch Piero einundzwanzig Jahre, als ihm die Leitung der Angelegenheiten in Florenz übertragen wurde. Während jener aber trotz seiner Jugend sich mit bewundernswürdigstem Takt und Geschick benahm und fest die Zügel des Regimentes in Händen behielt, erwies sich der Sohn seiner Stellung und Aufgabe wenig gewachsen. Zu unerfahren und sorglos in den Geschäften, dem Sport und Vergnügen aller Art hingegeben, dazu unter dem unheilvollen Einfluße gewissenloser und schmeichlerischer Berater,[1]) verstand er nicht den Bürgern gegenüber den Schein der Freiheit zu wahren; und indem er sich gleichmütig über die bisher in Regierung und Verwaltung geltenden Formen hinwegsetzte, die seine Vorfahren aufs peinlichste zu beobachten gewußt hatten, erregte er allüberall Anstoß, Ingrimm und erst latenten, dann offenen Widerstand. Mit seiner Ungeduld, Hoffart und Nonchalance verband sich ein jähzorniges, aufbrausendes Temperament. Über Kleinigkeiten konnte er maßlos heftig werden. Persönliche Beleidigungen vermochte er oftmals um der Sache willen nicht zu verschmerzen; und unbesonnen überwarf er sich mit seinen nächsten Verwandten, mit Freunden und Parteigängern, auf deren Einfluß und Unterstützung er noch angewiesen war.[2]) Und wie

---

[1]) Piero entfremdete sich die alten Räte seines Vaters — doppo la mortte s'erano alquanto alienati da Pietro (Cerretani l. c.).

[2]) So hatte er aus unbekannter Ursache einen Streit mit seinem Bruder, dem

an Selbstzucht, so mangelte es ihm auch an rechter Energie, an Entschlossenheit, im kritischen Momente rasch und durchgreifend zu handeln, an Ausdauer in der Verfolgung seiner Ziele. Der kleinste Mißerfolg machte ihn leicht mutlos. Das beweist die kopflose Räumung von Florenz am Abend des 9. November 1494. Darin offenbarte sich eben der Kardinalfehler der Erziehung Polizians, der dem Piero wohl eine umfassende und erlesene ästhetische Bildung[1]) vermitteln konnte, — und er rühmte sich auch dessen —, in sittlich-religiöser Beziehung aber, in der Gestaltung und Stählung des Charakters und Willens, gleich den meisten Humanisten jener Zeit und besonders des mediceischen Kreises, so gut wie ganz versagte. Fast alle Handlungen Pieros tragen das Gepräge des Übereilten, Trotzigen und Willkürlichen. Sein Hang zu Vergnügungen und sein Jugendübermut galten als Laster; sein Ungeschick in Entschließungen und Geschäften als Laune; sein Ungestüm als dünkelhafter Hochmut und autokratisches Gelüst. Gerade durch sein persönliches Auftreten scheint Piero alle Welt vor den Kopf gestoßen zu haben.

Auch Michelagniolo Buonarroti gedenkt seiner nicht allzufreundlich. Diesen Eindruck gewinnt man aus den paar Zügen, die er mitteilen läßt, und noch mehr aus dem, was er verschweigt. Hoffärtig und stolz nennt er ihn und rühmt dagegen die Güte, das heißt die Frömmigkeit des Kardinals Giovanni[2]) und die Leutseligkeit und Humanität Giulianos. Dieser letztere war ihm überhaupt unter den Söhnen seines verstorbenen Gönners der liebste und sympathischste, nicht der mit ihm fast gleichaltrige Kardinal, der für ihn aber ziemlich unnahbar war und, wenn er in Florenz weilte, bei Sant' Antonio residirte, und auch nicht der spätere Papst Klemens VII. (Giulio). Des Duca Giuliano hat Michelagniolo stets in Verehrung gedacht und später sein Grabmal mit besonderer

---

Kardinal Giovanni. Vergl. dessen warnendes, zugleich die Vorteile brüderlichen Einvernehmens kühl abwägendes Schreiben an Piero vom 21. August 1492 bei Buser l. c. p. 533.

[1]) QF. IX und X.

[2]) Condivi 11. 3. Ebenso Landucci (p. 75) buon giovane e di buona ragione.

Sorgfalt und Vorliebe gearbeitet, es auch relativ am weitesten gefördert. Ob aber Michelagniolos Antipathie gegen Piero schon in jener frühen Zeit bestand, ist allerdings fraglich; und wenn, so sind die Gründe dafür schwer anzugeben. Beruhte sie auf der Verschiedenheit ihres Wesens? War sie durch ganz bestimmte Vorkommnisse wachgerufen? Oder war sie erst das Resultat einer Überlegung und Einsicht, die der bejahrte Meister später, aus der Lektüre der großen Geschichtswerke seiner Vaterstadt, etwa Nardis[1]), gewonnen hatte, zu der er dann in seiner Biographie sozusagen Beiträge aus der Erinnerung beigesteuert hätte? Wohl war Michelagniolo von jung auf ein ungewöhnlich scharfer Beobachter der Dinge und Menschen. Sollte er aber bereits zu Lebzeiten Lorenzos, wenigstens instinktiv, sich eines Mißbehagens gegen den Erstgeborenen nicht haben erwehren können, dem er sich doch wahrlich nicht so intim nähern durfte, um aus eigener Anschauung zu erkennen, wie er eigentlich war? Aus dem Munde Lorenzos aber, von dem gemeinsamen Lehrer wie von den mediceischen Hausgenossen hatte er bisher nur Rühmenswertes über Piero gehört, der, solange der Vater lebte, sich der größten Zurückhaltung befleißigen mußte; und wenn er einmal hervortrat, so geschah es allemal in einer Weise, die zu Klagen und Befürchtungen für die Zukunft noch keinen Anlaß bot. Erst nach Lorenzos Tode machten sich allmählich die schlimmen Eigenschaften bemerkbar, die zur Vertreibung des Geschlechtes führten. Damals war Michelagniolo aber wieder Glied des mediceischen Haushaltes geworden, auf Pieros Einladung zwar, aber doch auch aus freier Entschließung; was sicherlich nicht erfolgt wäre, wenn er den neuen Herrn nicht ausstehen konnte. Zeiht er aber in diesem Verhältnisse seinen jungen Gönner der Hoffart und Überhebung, so scheint er nur wiederholt zu haben, was über ihn in der Florentiner Bürgerschaft und vielleicht im Schoße der eigenen, zu Klätschereien allzusehr geneigten Familie geredet wurde, ohne ausreichenden Grund dazu zu besitzen. Denn mochte Piero auch sonst wegen

---

[1]) Mit dem Demokraten Nardi stand Michelagniolo in Rom im Verkehre. Im Januar 1538 übermittelte dieser einen Brief des Künstlers an Aretin vom September (Oktober) 1537.

seines heftigen und launischen Wesens bei den Bürgern verhaßt, bei seinen Dienern und Hausgenossen nicht gerade beliebt gewesen sein, Michelagniolo Buonarroti konnte sich wahrlich nicht über einen Mangel an Wohlwollen von ihm beklagen; und er gesteht selbst ein, daß er molto accarezzato gewesen sei, das heißt die beste Aufnahme gefunden habe. Und schließlich ging der Jüngling in erster Linie seiner Kunst nach, die wie er sie betrieb, ihm kaum Muße ließ, die Kreise der Politiker und politischen Kannegießer in Florenz zu frequentiren und sich gegen Piero einnehmen zu lassen.

Also wird ein besonderer Vorfall in Michelagniolo das Gefühl der Demütigung und Abneigung gegen den Medici erweckt haben?

Am 20. Januar 1494 (n. u. Z.), am Sankt Sebastianstage, ging über Florenz ein Schneesturm nieder, wie sich seiner die ältesten Leute der Stadt nicht erinnern konnten. Vierundzwanzig Stunden tobte das Unwetter, das jeden Verkehr unmöglich machte; und über acht Tage lang lagen in den Höfen und den Straßen die Schneemassen, zu hellem Jubel der Jugend, aber auch der Alten, von Vornehm wie Gering, die in fröhlichem Einvernehmen an die Errichtung von Schneemännern gingen.[1]) Selbst Künstler von Ruf sah man sich daran beteiligen; und allenthalben erhoben sich wahre Kunstwerke aus dem ungewohnten Material: So die Helden und Patrone der Stadt, Figuren von Herkules und David, ganz besonders aber Marzocchi, die Statuen von Löwen, nach dem Vorbilde des steinernen von Donatello, am Fuße der Ringhiera des Signoriapalastes oder nach der Natur, unterhielt doch nach altem Brauche die Komune in einem Zwinger und unter der Obhut eines besonderen

---

[1]) Landucci p. 67. Cambi. Die Errichtung von Schneestatuen bei solchen Gelegenheiten war nichts außergewöhnliches. Landucci (p. 306) berichtet von einem anderen Schneefalle, der vier Tage ununterbrochen, vom 13. bis 17. Januar 1510/11, anhielt und in der Stadt eine halbe Elle hoch, seit er aber am 22. Januar von neuem eingesetzt, sogar an einzelnen Stellen eine Elle hoch lag. Damals sah man allenthalben Schneelöwen, einen besonders großen am Campanile Giottos, einen anderen bei Santa Trinità, ferner „viele andere nackte Männer“ (wohl Herkulesse und Davidgestalten) am Canto de' Pazzi, von „guten Meistern“ errichtet, und im Borgo San Lorenzo „ganze Städte mit Festungswerken und Galeeren“. Als aber Tauwetter eingetreten, war die Herrlichkeit vorbei; die Stadt glich einem Sumpfe, und jeder Verkehr hörte für zwei Tage auf.

Wärters eine Anzahl von Löwen, für die jährlich ein erklecklicher Posten ins städtische Budget eingestellt wurde. Bei dieser schönen Gelegenheit erinnerte sich auch Piero seines ehemaligen Hausgenossen. Er ließ den jungen Michelagniolo rufen und im Hofe seines Palastes einen Schneemann aufbauen. Er wird im zweiten Cortile errichtet worden sein, der von größerem Umfange war, auch freier dalag als der immerhin enge, rings umschlossene erste Hof. Leider erfahren wir nichts von der Darstellung dieses Eintagswerkes; ob, was zu vermuten, nicht ein Sujet aus der Antike gewählt war. Und wenn es Vasari, der erst durch Condivi davon erfuhr, „sehr schön" nennt, so spendet er dieses Lob aus Verlegenheit und im Vertrauen auf die Gedankenlosigkeit seiner Leser.

Wegen dieser Schneestatue hat aber Piero heftigen Tadel erfahren. Nicht nur daß der Regent von Florenz, trotz der drohenden Zeitverhältnisse, noch Muße zu dergleichen Vergnügen fand, erschien verwerflich. Man erblickte in diesem Faktum auch einen Mangel an Menschenkenntnis und eine Versündigung an dem Künstlergenius des „tiefernsten" Michelagniolo. Aber Piero war ein lebenslustiger junger Herr, der nur tat, was alle Welt bei einem so außergewöhnlichen Ereignisse zu unternehmen kein Bedenken trug; und Michelagniolo war ein junger Bildhauer, der zwar viel versprach, aber doch erst im Anfange seiner Laufbahn stand und den Medici zudem aufs tiefste verpflichtet war; und auch er wird trotz „seines schweren Geblütes" an diesem Schneefalle sein Erstaunen und seine Freude nicht verhehlt haben. Daß aber die Künstler von Florenz, und gerade die Besten in erster Linie, bei all den öffentlichen und privaten Veranstaltungen, Aufzügen, Maskeraden und Empfängen mitwirkten, die nun einmal seit Lorenzo il Magnifico in der festesfrohen Stadt üblich geworden waren, verstand sich einfach von selbst. Erscheint nun Michelagniolo wegen dieses Auftrages piquirt,[1]) so spricht sich darin wieder die Empfindlichkeit des alten, seines Wertes bewußten, weltberühmten Meisters aus, der als er seine Biographie diktirte, sicherlich keinem Papste und keinem Kaiser trotz Drohungen oder

---

[1]) In dem volendo, come giovane, far fare una statua di neve (Condivi 10. 4) liegt ein leiser Vorwurf.

Versprechungen je wieder einen Schneemann gemacht haben würde. Damals aber, zu Beginn des Jahres 1494, dessen für die Medici unheilvollen Ausgang Niemand voraussehen konnte, wo alles seinen gewohnten Gang zu gehen schien, und nach den Tagen der Trauer wieder die Freude, Jugendlust und sorgloser Lebensgenuß eingekehrt waren, zählte er noch nicht neunzehn Jahre und konnte unbedenklich, ohne Einbuße an Ehre und Ruhm, den Wunsch eines so hochgestellten Mannes erfüllen, selbst wenn er bis dahin überhaupt noch nicht mit den Medici zusammengekommen war. Und nun trug diese Arbeit ihre Früchte! Piero wünschte Wiederherstellung des alten Verhältnisses, und Michelagniolo nahm die ehrenvolle Einladung an. Er wohnte wieder im Palaste in seinem alten Zimmer; aß mit den Hausgenossen an der offenen Tafel, an der der alte Brauch wie unter Lorenzo, ohne Rücksichtnahme auf Alter, Rang oder Würde herrschte; verkehrte mit Seiner Magnificenz wie mit den ersten und vornehmsten Leuten der Stadt, so daß sein Vater Ludovico sich höchlichst geehrt fühlte, mit dem vom Sohne ergriffenen Berufe sich immer mehr aussöhnte und ihn mit besseren, der Umgebung und dem Orte angemesseneren Kleidern versah. Das letztere läßt vielleicht darauf schließen, daß die Geldunterstützung, welche die jungen Eleven des Gartens von San Marco unter Lorenzo erhalten hatten, für Michelagniolo wenigstens unter Piero wegfiel; und zwar mit Recht. Denn Michelagniolos Stellung im mediceischen Hause war inzwischen eine andere geworden. Die eigentliche Lehrzeit und Erziehung waren jetzt abgeschlossen. Michelagniolo erscheint als ein selbständiger Künstler von Ruf, als Herr seines Geschickes, der dem mediceischen Kreise zur Zierde gereichte, aber auch umgekehrt durch diesen wieder erhöhte Bedeutung gewann.

Das anerkannte Piero auch in seiner Weise. Wie er gern seine Schätze zur Schau stellte, so prahlte er auch gelegentlich mit den hervorragenden Kräften, die ihm ihre Dienste widmeten. In einem Athem pflegte er, wie Condivi erzählt, sich Michelagniolos und eines spanischen Läufers[1]) zu rühmen, welch letzterer einen wunder-

[1]) In Pieros Ricordi wird ein spanischer Läufer erwähnt. QF. IX (23. VIII. 1491 und 30. VI. 1493).

bar schönen Körper von vollendetem Ebenmaße besessen habe. — Gerade Michelagniolo, der wohl öfters die Gelegenheit, ihn zu betrachten, gesucht hatte, war in der Beziehung ein Kenner. Und der Spanier war so leichtfüßig und ausdauernd im Laufe, daß ihn Piero zu Pferde nicht einmal en pleine carrière um Fingersbreite zu überholen vermochte. Michelagniolo wird oft genug Zeuge dieses Experimentes gewesen sein.

Spricht auch diese Anekdote für Pieros Urteilslosigkeit? Daß er etwa Kunst und Sport, Ernst und Spiel nicht auseinanderzuhalten vermocht hätte? Das verstand er sehr wohl. Allein als ächter Medici wollte er allemal die Tüchtigsten auf jedem Gebiete zu den Seinen zählen und mit dieser gesprächsweisen Zusammenstellung von Künstler und Artist auch nichts anderes besagen. Und nur darin unterschied er sich von seinem Vater Lorenzo, daß dieser stillschweigend nach demselben Grundsatze verfuhr, — das bezeugen dessen Ricordi —, der Sohn aber öffentlich davon Rühmens machte. Der junge Bildhauer durfte aber auch darin keine Herabwürdigung empfinden.

Condivis Bericht entbehrt wieder der nötigen Objektivität. Nicht die Beziehungen zwischen Michelagniolo und Piero II. schildert er, wie sie wirklich damals bestanden, — dazu ist er zu dürftig und einseitig —, sondern wie sie sich sechs Dezennien später in der Erinnerung des bejahrten Meisters zurechtgelegt hatten; und an der Auswahl wie Gruppirung des Einzelnen merkt man die Tendenz, die für unser Urteil denn doch nicht ohne weiteres maßgebend sein darf. Das soll kein Vorwurf gegen Michelagniolo sein, der kein Historiker war noch sein wollte, sondern ein heißblütiger Künstler, dessen Memoiren gerade durch ihren persönlichen Zug für uns Farbe und Leben gewinnen.

Somit wären Piero II. und Michelagniolo in jenen Jahren ein Herz und eine Seele gewesen, und dieser hätte keinen Grund zur Abneigung gegen jenen gehabt? Nichts wäre irriger wieder als dieser Schluß. Beide Männer waren so ungleichartig wie nur möglich. Der glänzende, lebenslustige und sorglose Kavalier und der unansehnliche, sorgende und ernste Künstler stimmten nicht

zusammen. In dem lärmenden Treiben, das jetzt wieder den Palazzo Medici erfüllte, mochte sich Michelagniolo weniger wohl und glücklich fühlen. Eben die Unmöglichkeit, auch zu dem neuen Herrn in das alte Verhältnis wie zu Lorenzo zu gelangen, verursachte Mißbehagen, das der Künstler wohl eher den Personen als den Umständen zur Last zu legen geneigt war. Es fehlte doch die warme persönliche Teilnahme, die der alte Magnifico einem Jeden, selbst dem Geringsten in seinem Kreise zuzuwenden pflegte, und die sich so überaus wohltuend und förderlich erwies. Es fehlten anscheinend das feine Verständnis und die geistige Überlegenheit, die den Widerspruch unmöglich machten; das heitere Gleichmaß und die Ruhe, mit der der Verstorbene die heterogensten Interessen zu pflegen und miteinander zu verknüpfen wußte; die souveräne Sicherheit des Auftretens und Urteilens — alles Qualitäten, die der Sohn, selbst bei gleichen Anlagen und Neigungen noch nicht besitzen konnte. Zum Lorenzo il Magnifico durfte Michelagniolo aufschauen wie ein Sohn zu seinem Vater, mit ehrfürchtiger Scheu, in Liebe und Dankbarkeit. Dem nur wenig älteren Piero il Magnifico stand er gleichgültiger, selbständiger und kritischer gegenüber. Eben, Piero war nicht Lorenzo, aber auch Michelagniolo nicht mehr ein Zögling des Hauses, sondern ein den Michelozzi, Bibbiena, Polizian, Ficin und anderen Berühmtheiten gleich zu erachtender Familiare. Über diese grundsätzliche Veränderung seiner Stellung mußte sich Michelagniolo bei seinem Wiedereintritte in die Casa Medici auch klar sein; und der Kontrast zwischen dem Einst und dem Jetzt mochte in den alten Räumen und in der teilweise bekannten Umgebung für ihn um so schmerzlicher wirken. Erwartete aber der junge Künstler etwa gar die unverminderte Fortdauer des alten Verhältnisses, so gab er sich einer Illusion hin, die ihm nur bittere Enttäuschungen bringen mußte.

Dazu kam die äußere Lage; die steigende Spannung und Unruhe in der Bürgerschaft, die sich unmerklich auch der nächsten Umgebung Pieros mitteilten; wie sich die Anzeichen einer Katastrophe häuften, der der übermütige Medici blind entgegensteuerte, — und man begreift, wie auch in Michelagniolo allmählich eine Abneigung gegen

den Herrn entstehen konnte, der so wenig das reiche Erbe seiner Vorfahren festzuhalten verstand und die Hauptschuld an dem Wechsel des Glückes zu tragen schien.

Und doch hatte Piero II. die besten Absichten. Er suchte zunächst in den Bahnen seines Vaters zu wandeln. Alles sollte so bleiben wie unter ihm, auch in den täglichen Gepflogenheiten des Hauses. Daher die Einladung an Michelagniolo, wieder im Palaste zu wohnen, und die öffentliche Tafel. Die Ricordi Lorenzos setzte er gewissenhaft fort. Bis zu seiner Vertreibung liegen sie vor und zeigen, daß die Geschäfte wie Interessen inzwischen keineswegs an Umfang und Vielseitigkeit eingebüßt hatten. Höchstens daß in ihnen noch mehr wie zuvor von Sängern und Pferden die Rede ist, und daß die Aufzeichnungen zuletzt mehr den Sekretären, — auch Polizian? — überlassen blieben; daher eine gewisse Gleichmäßigkeit der Niederschrift begegnet. Rauschende Festlichkeiten und Vergnügungen, denen zuletzt die zunehmende Kränklichkeit des Vaters ein Ziel setzte, wurden wieder wie in den Jugendzeiten Lorenzos und Giulianos und womöglich mit noch raffinirterem Gepränge veranstaltet.[1]) Hier stimmten Pieros Neigungen vortrefflich mit den Anforderungen überein, die seine Stellung ihm auferlegte. In seiner Liebe zur Kunst und Wissenschaft wie in seinem Sammeleifer stand Piero gewiß keinem seiner Vorfahren nach, und er bewies in seinen Erwerbungen ebensoviel Glück wie Verständnis. Wie ehedem seinem Großvater unter Cosimo, so war ihm schon zu Lorenzos Lebzeiten die Verwaltung der Bibliothek des Hauses anvertraut worden, deren Schätze er auch unermüdlich vermehrte; desgleichen der Marstall und, in Abwesenheit des Vaters, auch die übrigen Sammlungen. Er besaß ein eigenes Scrittojo, seine Kunst- und Raritätenkammer, die mit der des Vaters in Verbindung stand.[2]) Wenn darin die Kleinodien, kostbaren Perlen, Edelsteine und Ringe überwiegen, so gestattet dies allerdings einen Schluß auf die Sinnesart

[1]) Vergl. z. B. die Ambassade nach Rom bei Gelegenheit der Thronbesteigung Alexanders VI. QF. X. 7.

[2]) QF. VIII. A. b. c.

des Jünglings, der am Prunk und am gleißenden Scheine Gefallen hatte, in betreff der hohen Kunst aber doch seinem Vater zunächst die Vorhand lassen mußte. Nach wie vor beschäftigte Piero die ersten Meister von Florenz, und es lag wohl nur an der Kürze des Aufenthaltes im Palaste, daß Michelagniolo keinen Auftrag erhielt. Aber auch Lorenzos noble Passionen für jede Art von Sport, für edle Pferde, Hunde und Falken, für Musik und Dichtkunst teilte der Nachfolger. Dergleichen erschien für einen vornehmen Haushalt unentbehrlich und zu den Pflichten fürstlicher Repräsentation gehörig. Beide Mediceer sorgten unaufhörlich für die Vermehrung ihres Marstalles wie ihrer Kappelle, und die Ricordi liefern in der Beziehung eine ergibige Ausbeute. Eine umfangreiche Korrespondenz Lorenzos wie Pieros dreht sich um den Erwerb, die Entlehnung oder Schenkung von Jagd-, Turnier-, Reit- und Rennpferden. Man kannte Pieros Leidenschaft dafür und sandte ihm, wie früher seinem Vater, oft von weither, z. B. aus der Türkei, edle Renner und andere Tiere, aus Freundschaft, um sich ihm gefällig zu erweisen, oder praktischer Zwecke halber: z. B. aus Neapel, um ihn am Bündnisse mit Arragon festzuhalten. Ständig fand zwischen den Höfen und dem Palazzo Medici ein Austausch darin statt. Aber auch umgekehrt verehrte Piero aus gleichen Erwägungen Falken und Rosse an Souveräne; z. B. im Sommer 1492 an Karl VIII. von Frankreich, an Lodovico il Moro u. a. m.

Am mediceischen Hofe wurde endlich von jeher aufs eifrigste Hausmusik gemacht. Die reichhaltige Instrumentensammlung im Palaste diente nicht bloß zu Ausstellungszwecken, sondern auch praktischem Gebrauche. Orgeln, Klavikorde, Klavezimbeln und Flöten von verschiedener Größe und Konstruktion waren vorhanden, besonders aber Violen und Lauten, die wichtigsten Stücke in der Instrumentalmusik damaliger Zeit. Piero liebte Gesang und Saitenspiel. Gar artig verstand er zur Laute zu improvisiren. Das rühmte bereits Polizian in einem Briefe an Lorenzo il Magnifico vom 5. Juni 1490 mit begeisterten Ausdrücken;[1]) und will man das Lob dieses

---

[1]) Reumont l. c. QF. IX.

höfischen Schmeichlers nicht gelten lassen, so sind Jacopo Nardi und Michelagniolo selbst um so unverdächtigere Gewährsmänner dafür. Der einfache und feinsinnige Geschichtsschreiber Nardi, der trotz seiner Gegnerschaft gegen die Medici über Lorenzos Sohn ein mildes Urteil fällt und auch dessen gute Seiten nicht verschweigt, hebt Pieros außerordentliches Geschick im Reiten und Turniren, im Tanzen und Ballspiel, seine angenehme Stimme und seine hervorragende dichterische Begabung, namentlich seine Schlagfertigkeit, auf die witzigen Epigramme und Sonette seiner Hausgenossen vom Schlage Francos und Polizians in gebundener Rede zu antworten, hervor. Unablässig suchte Piero sich im Saitenspiele und in der Improvisation zu vervollkommnen, auch als er schon Regent war. Die Übungen fanden gewöhnlich des Abends nach der Mahlzeit unter Leitung sachverständiger Musiker der Hauskappelle statt; und geduldig soll der sonst so jähzornige und eigenwillige Herr vor seiner Lautentabulatur jede Art von Tadel und Zurechtweisung hingenommen haben. Ob der bereits erwähnte „Compare della Viola“, ein Geiger und Cantastorie, der vielleicht Bartolommeo dell' Avveduto hieß und alsdann schon zu den Familiaren des alten Cosimo zählte,[1]) Piero, wenigstens in früheren Jahren, unterrichtete, steht dahin. Zur Zeit von Michelagniolos Aufenthalte im Palaste war ein Sänger und Lutinist mit dem Beinamen „Cardiere“ Lehrer und Spielgenosse des Medici. Warum er so hieß, ist unbekannt. Vielleicht war er vorher Wollkämmer, cardatore, gewesen. Lorenzo il Magnifico hatte diesen Mann, der den Namen Andrea führte, ein Jahr vor seinem Tode von den Baglioni in Perugia in seinen Dienst übernommen, und er scheint besonders anstellig und geduldig mit Piero gewesen zu sein. Zusammen mit dem „Compare della Viola“ — etwa „Gevatter vom Bassettl“ — befand er sich im Gefolge Pieros auf der glänzenden Glückwunschambassade, die die

---

[1]) Warburg (l. c.) identifizirt beide, wogegen sich Guiglielmo Volpe (Arch. stor. Ital. 1903. 3. p. 217.) erklärt. Dieser Bartolommeo dell' Avveduto begegnet mehrfach im Carteggio Mediceo (filza XVI. 61: a. 1455. 26. IV; filza X. 586: a. 1457. 24. IX.). Also müßte er im Dienste Pieros II. bereits ein bejahrter Familiare von mindestens fünfzig bis sechzig Jahren gewesen sein. QF. X. 7.

Florentiner im November des Jahres 1492 aus Anlaß der Thronbesteigung Alexanders VI. nach Rom sandten, und die durch die tolle Verschwendung und den ungewöhnlichen Prunk des Medici überall Aufsehn erregte.[1])

Mit Michelagniolo war der Cardiere gut Freund und wird, wie wir wohl annehmen dürfen, auch ihm bei seinen dichterischen Versuchen von Nutzen gewesen sein. Diese haben früh begonnen, boten sich doch in dem Kreise, dem er damals angehörte, fruchtbare Anregungen dazu. Polizian und Lorenzo il Magnifico selbst, diese anerkannten Häupter und Herrscher des sanges- und sinnenfrohen, der Jugendlust und dem Liebesfrühling huldigenden Florenz, waren zunächst seine Vorbilder; nicht die Antike, deren Geist und Ausdrucksweise er sonst in seiner Kunst zu treffen suchte. — Die klassische Dichtung der Alten war für ihn noch eine versunkene Welt, von der auch Polizian ihm kaum den Schleier gelüftet hatte. Aber mit den Poesien jener Männer wie überhaupt mit der dichterischen Produktion seiner Heimat in der Vergangenheit wird er sich allmählich beschäftigt haben. Doch hat sich nichts von Eigenem aus der Zeit erhalten, das einen Schluß auf die Neigungen des Jünglings und auf das Genre zuließe, das er damals pflegte. Michelagniolo hat in späteren Jahren wiederholt eine Anzahl von Gedichten, vorzüglich Jugendpoesien verbrannt.[2]) Die frühesten Erträge seiner Muse, die ein Zufall erhalten hat: ein paar elende Fragmente, mit flüchtiger Feder im Augenblicke und während anderer Arbeit zu Papier gebracht, dazu halb zerstört oder verlöscht, sind fast ein Jahrzehnt später, zu Anfang des Cinquecento entstanden, nach dem eigenen Zeugnisse „mehr zu seinem Vergnügen", denn aus innerer Notwendigkeit.[2]) Und in ihnen erscheint der Dichter im Banne Petrarcas, oder besser jener Lyrik, die Lorenzo und Polizian, in innigem Anschlusse an jenen großen Trecentisten, mit feinstem Nachempfinden und mit unnachahmlicher Grazie erst wiedererweckt und

---

[1]) Nach Landucci reiste Piero am 7. November 1492 nach Rom. Über diese Reise und ihre Spesen vergl. QF. IX. X. 7.

[2]) Condivi 19. 1; 56. 2. Frey Dichtungen p. V. XIVf. Es sind die Nr. I. II. V—VIII; besonders aber CLXVI. 1—4. Vergl. auch oben p. 25. 60f.

in Mode gebracht hatten. Das leichte Spiel mit entlehnten Gedanken, Bildern und Ausdrücken, so recht ein Analogon zu der dekorativen Tendenz in der Kunst des späteren Quattrocento, in konventionell gewordene Formen und Formeln gesponnen, das einem von sanftem Zephir bewegten, anmutigen Wellengekräusel vergleichbar, selten das Herz, um so mehr aber den Geist beschäftigte, suchte auch Michelagniolo, nicht immer frei von Sentimentalität und von romantischer Schwärmerei, nachzuahmen. Und mehr wie über Allgemeinheiten ist er nicht hinausgekommen, — wenn man etwa das schöne, 1507 zu 1508 in Bologna entstandene Sonett auf ein Mädchen mit blondem Haare (Nr. VII) ausnimmt, dem aber auch ein wirkliches Erlebnis zu Grunde gelegen zu haben scheint. — Eben, fece per suo diletto. — Dann hätte sich also der Künstler erst später Dante Alighieri zu seinem hohen und heiligen Führer erkoren und unter dessen sowie unter dem Einflusse eigener Erfahrungen und Erschütterungen seine Dichtungen immer ausschließlicher zu Spiegelbildern seiner leidenschaftlichen Seele werden lassen.[1])

Gern möchten wir uns vorstellen, daß auch Michelagniolo in seinen Mußestunden im Beisein des Cardiere zur Laute gegriffen habe. Allein Condivi berichtet nicht das Geringste, weder davon, noch daß er überhaupt des Gesanges oder eines Instrumentes mächtig

---

[1]) Thode, eine irrtümliche Vermutung des Großneffen Michelagniolos wiederaufnehmend (vergl. Frey l. c. p. 496 Nr. CLXIII), versetzt Michelagniolos Stanzen „zum Lobe des Landlebens“ in die „frühe Jugendzeit“ des Meisters (Michelangelo II. p. 112). Bleiben schon die Überlieferung und der Tatbestand dieser Verse außer Acht, so sollten doch ihr Stil und Inhalt nicht übersehen werden, die mit den zitirten wirklichen Jugendfragmenten schneidend kontrastiren. Zu Vergleichen und Bildern von der Wucht, Kühnheit und Plastik, wie sie dieses Gedicht enthält, vermochte der Künstler in den ersten dreißig Jahren seines Lebens noch nicht zu gelangen. Dafür fehlten alle formalen wie technischen Voraussetzungen. Naturauffassung und Sentiment sind in jenen Stanzen wie in den Jugendfragmenten (z. B. Nr. CLXVI. 1.) grundverschieden von einander. Die „Beziehung zu Polizian“ ist nur äußerlich. Auch entfernte sich Michelagniolo ja sehr bald „von dessen Spuren“, wie Thode selbst findet. Es würde sich ein schiefes und auch unorganisches Bild von dem künstlerischen wie dichterischen Entwicklungsgange des Meisters ergeben, wollte man die Stanzen nicht ins hohe Alter versetzen, wohin sie ja auch die äußeren Momente verweisen. Meine Ausführung wie meine Datirung, auch die von Nr. LXIX, als einem selbständigen, früher, um 1537 etwa entstandenen Gedichte muß ich daher in allen Stücken aufrecht erhalten.

gewesen wäre. Wohl hatte der Meister ein angenehmes Organ. Zum Singen scheint es aber nicht ausgereicht zu haben. Auch besaß er, so schlagfertig er bisweilen sein konnte, nicht die Gabe des Improvisirens und die Leichtigkeit der Erfindung, die davon untrennbar ist. Sein Pathos schloß bis zu einem gewissen Grade das geistreiche, leicht geschürzte Reimespiel des Augenblickes aus. Was Michelagniolo schuf, selbst das scheinbar Kleinste und Unbedeutendste, war allemal das Produkt eines langsamen, dabei sich stätig wandelnden Reifeprozesses. Und doch liebte Michelagniolo, der ein Freund jedweden Talentes war,[1]) Gesang und Saitenspiel. Benvenuto Cellini erzählt, wie der junge, schöne, aber leichtfertige und zügellose Luigi Pulci in lauen Sommernächten mit seiner Brigata von Altersgenossen singend und improvisirend durch die Straßen von Florenz gezogen. Dann sei ihm Michelagniolo, der von der Stimme und dem Geiste, aber auch von der Gestalt des Jünglings entzückt war, in Begleitung des Goldschmiedes Piloto und des jungen Cellini, selbst eines Virtuosen auf der Flöte und Pfeife, nachgegangen, um ihm besser zuzuhören. Und von da an datirte angeblich Cellinis Bekanntschaft mit dem Pulci, die für letzteren schließlich einen so schlimmen Ausgang nahm. Das wird noch unter der Regierung Leos X. gewesen sein; möglicherweise im Jahre 1516, als Michelagniolo nach Florenz übergesiedelt war, und der heitere, gesellige Verkehr, den der Meister in Rom unterhalten hatte, anfänglich wenigstens in Florenz seine Fortsetzung fand. Auch das Jahr 1518 käme in Betracht, in dem zum ersten Male (soweit wir wissen) Madrigale Michelagniolos in Musik gesetzt wurden, woran der Künstler die größte Freude hatte.[2]) So komponirte Bartolommeo Tromboncino, etwa 1517 oder 1518, ein Liebeslied petrarkischen Charakters, dessen Autograph nicht mehr erhalten ist, daher die Überlieferung des Textes sowie seine Adresse — an eine Frau, die

[1]) Das sagte er a. 1545 einmal im Gespräch. (Donato Giannotti de' giorni, che Dante consumò nell' Inferno im cod. Vat. Nr. 6528 p. 57a. Vergl. oben pag. 24.)

[2]) 1517 fällt weg, da sich damals Cellini in Pisa aufhielt. Die Zeit von 1521 bis zur Flucht Cellinis nach Rom a. 1523 (Grimm) erscheint mir zu spät. (Vita di B. Cellini cap. XXXII; IX—XII.)

der Dichter, etwas ungewöhnlich, mit „Madonna“ anredet, — nicht feststehen.[1])

Com' aro dunque ardire
  Senza uo' ma', mio ben, tenermi 'n uita etc.

Wie sollt' den Mut ich finden,
  ohn' Euch, mein Glück, dies Leben zu ertragen (usw.).

Später in Rom, seit 1542, stand ihm in Arcadelt eine vorzügliche musikalische Kraft zur Verfügung.[2])

---

[1]) Es scheint vom Komponisten (oder für denselben) verändert worden zu sein. Michelagniolo hatte ursprünglich vielleicht Mie donna.

[2]) Frey Dichtungen: XI. p. 310f. CIX. 64. p. 438f.

SIEBENTES KAPITEL.

Girolamo Savonarola.[1])

Michelagniolos zweiter Aufenthalt im Palazzo Medici fand etwa nach acht bis neun Monaten einen jähen Abschluß. Die Art wie ihn Condivi erzählt, ist wundersam genug. Eines Morgens in den ersten Oktobertagen des Jahres 1494 begegnen sich Michelagniolo und der Cardiere, und letzterer teilt seinem Freunde eine Vision mit, die er in der verflossenen Nacht gehabt habe: Der verstorbene Lorenzo il Magnifico sei ihm erschienen, in schwarzem, zerrissenem Gewande, so daß überall der nackte Körper zu sehen gewesen wäre, und habe ihm befohlen, seinem Sohne zu sagen, er würde in kurzer Frist aus seinem Hause auf Nimmerwiedersehen vertrieben werden.

Michelagniolo gab viel auf Träume, auf Weissagungen und Wahrzeichen. Im Sommer des Jahres 1513 soll er z. B. eine wundersame Himmelserscheinung aufgezeichnet haben, einen dreifach geschwänzten Stern, der in der Nacht am Himmel aufgeflammt wäre, und dessen drei Schweife auf Rom, auf Florenz und gen Osten zu weisen schienen. Das wurde dann später, im Sinne von Savonarolas Prophezeihungen, auf die Züchtigungen, die Florenz, Rom und ganz Italien zu erleiden hätten, ausgelegt.[2]) Michelagniolos Freunde wußten das und berichteten ihm auch ihrerseits über außerordentliche Phänomene. So

---

[1]) QF. Nr. XVII.

[2]) Villari, Savonarola I. LXXXIX f. Fra Benedetto Vulnera Diligentis Teil III. cod. Riccard. 2985. Doch ist die Glaubwürdigkeit des Berichtes nicht unbedingt.

schilderte Giuliano Bugiardini, eine „buona persona, ma semplice uomo“,[1]) in einem kindlichen Schreiben vom 5. August (?) 1532, also in einer ähnlich aufgeregten Zeit wie vor 38 Jahren, die Flugbahn eines im Mugello beobachteten Kometen mit all den Gerüchten, die daran geknüpft wurden.

Michelagniolo zweifelte nun keinen Augenblick an der Erzählung des Cardiere. Zugleich von Besorgnis über das Schicksal der Familie erfüllt, mit der er so eng liirt war, redete er ihm zu, unter allen Umständen nach Lorenzos Befehl zu verfahren. Doch dieser wohl mit einer guten Portion von Einbildungskraft ausgestattete Lautenschläger war ein Hasenfuß; auch mochte er die lächerliche Rolle, die er spielte, fühlen. Kurz er unterließ die Meldung an Piero, dessen heftiges Wesen zudem er mit Recht fürchten mochte. Einige Tage später, wieder eines Morgens früh, befand sich Michelagniolo im Hofe des Palastes Medici. Da kommt der Cardiere ganz verstört und jammernd herbei: In der vergangenen Nacht sei ihm Lorenzo zum zweiten Male erschienen, genau in demselben Aufzuge, habe ihn geweckt, ihn angeschaut und ihm zu guterletzt eine gewaltige Ohrfeige verabfolgt, dafür daß er seine Botschaft dem Sohne nicht übermittelt habe. Kaum hört das Michelagniolo, so schreit er den Cardiere an, beschwört ihn mit ungezählten guten Gründen, der Vision zu gehorchen, und weiß ihn endlich dahin zu bringen, daß er sich nach Careggi, der bekannten mediceischen Villa, etwa drei Miglien von Florenz entfernt, auf die Strümpfe macht. Schon hat er die Hälfte des Weges zurückgelegt, als er auf Piero de' Medici stößt, der hoch zu Roß und von einem zahlreichen ebenfalls berittenen Gefolge umgeben, nach der Stadt zurückzukehren im Begriffe ist. Der Cardiere hält die glänzende Kavalkade an und erzählt auf offener Landstraße, was ihm begegnet wäre. Piero aber verläugnete seine Natur nicht. Er verhöhnt den armen Teufel, ruft auch noch seine Stallknechte herbei, die mit ihm allerlei Schabernack treiben müssen, und sein Kanzler, der

---

[1]) So nennt ihn Michelagniolo (Milanesi p. 247). Bugiardinis Brief in Michelagniolos Rime ed. Frey p. 330. Reg. 37. Varchi III. 9.

spätere Kardinal Bibbiena, sagt zu ihm: „Narr, der Du bist! Wem dürfte wohl, sage mal selbst, der alte Lorenzo mehr zugetan sein, Dir oder seinem eigenen Sohne? Wenn nun dem letzteren, würde er, wenn überhaupt, dann nicht lieber gleich diesem als einem Fremden im Traume erschienen sein?“ So, allseitig verhöhnt, lassen sie den Cardiere laufen.

Der kommt trübselig nach Haus und klagt Michelagniolo sein Leid. Dabei malt er ihm sein Gesicht noch weiter in den lebhaftesten Farben aus, so daß dieser von Furcht angesteckt, wenigstens seine Person vor der Katastrophe in Sicherheit zu bringen beschließt. In aller Stille trifft er seine Vorbereitungen und flieht zwei Tage später über Bologna nach Venedig, zusammen mit zweien Gefährten, für die er unterwegs noch bezahlt. Deren Namen kennen wir nicht; also wissen wir nicht, ob auch der Cardiere mit von der Partie war. Es werden wohl Familiaren der Casa Medici gewesen sein, die gleich Michelagniolo das Asyl für alle politisch Kompromittirte oder für solche, die sich dafür hielten, aufsuchten. Nur kurze Zeit weilten die drei Flüchtlinge in der Lagunenstadt, dann gingen die Geldmittel aus, und die Überlegung kam. Michelagniolo sah die Sache kaltblütiger an und beschloß nach Florenz zurückzukehren. Aber er gelangte nur bis Bologna, wo ihm ein zweites, nicht minder wunderliches Abenteuer begegnete.

In Bologna herrschten damals die Bentivogli, gleich den Medici eines jener Dynastengeschlechter, wie sie zahlreich genug in den Städten Ober- und Zentralitaliens hochgekommen waren, und bisher vor den Übergriffen Mächtigerer nicht sowohl aus eigener Kraft als vielmehr durch die geschickte Politik des verstorbenen Lorenzo il Magnifico geschützt, ein verhältnismäßig friedliches Dasein geführt hatten. Nun aber waren die unruhigsten Zeiten angebrochen. Infolge des Einmarsches Karls VIII. von Frankreich in Italien schienen sich alle Verhältnisse von Grund aus umzukehren, und die ohnehin nicht allzu festen Throne der Stadtherren zu wanken. Zwar war Bologna, das ähnlich wie Piero de' Medici zu Arragon hielt, dann aber mit Ludovico il Moro von Mailand ins französische Lager überging, noch frei von Truppen. Ungehindert konnte z. B. Michelagniolo

über diese Stadt nach Venedig gelangen. Immerhin schien es Giovanni Bentivogli geraten, eine scharfe Fremdenpolizei zu üben, schon um vor Verrat und vor Handstreichen sicher zu bleiben. Der Wachtdienst an den Toren der reichen Komune wurde aufs schärfste gehandhabt. Fremde durften erst passiren, nachdem ihnen, wie Condivi erzählt, auf den Nagel des einen Daumens ein Siegel aus rotem Wachse gedrückt war, sie also gleichsam wie Stückgut sich einer behördlichen Abstempelung unterzogen hatten. Und da nun Michelagniolo ohne eine Ahnung von dieser Verordnung nach seinem Eintritte in die Stadt ohne Wachssiegel betroffen wurde, brachte man ihn samt seinen Gefährten aufs Polizeiamt und verurteilte alle zu einer Geldstrafe von 50 Bolognesern, etwa 80 Lire nach heutiger Rechnung. Diese konnte Michelagniolo aber nicht zahlen; und wie nun alle drei ratlos im Amtslokale standen, kam zufällig ein angesehener Bologneser Edelmann, Giovan Francesco Aldrovandi, ein Mitglied des obersten Rates der Sechszehn, hinzu, ließ sich den Fall vortragen und Michelagniolo mit den Seinen auslösen, zumal nachdem er erfahren hatte, daß er ein Bildhauer sei. Darauf bot er ihm Wohnung in seinem Palaste an. Aber Michelagniolo dankte mit Rücksicht auf seine beiden Gefährten, die er doch nicht im Stiche lassen, mit denen er aber auch nicht dem Edelmanne bebeschwerlich fallen dürfe. Darauf antwortete jener: „Ih, da wollte auch ich mit Dir zum Vergnügen durch die Welt reisen, zumal wenn's auf Deine Kosten geschieht"; und durch diese und ähnliche Vorstellungen brachte er es soweit, daß sich Michelagniolo unter Entschuldigungen von seinen Gefährten trennte, nachdem er ihnen was er noch an Geldmitteln besaß überlassen hatte, und mit dem Edelmanne in dessen Palast wohnen ging. Inzwischen war in Florenz die Revolution ausgebrochen, und die Medici mit ihrem nächsten Anhange kamen flüchtig durch Bologna, wo sie im Palaste der Rossi einquartirt wurden; und so, läßt Michelagniolo hinzufügen, wurde das Traumgesicht des Cardiere, war es nun eine Eingebung des Teufels oder des Himmels oder der eigenen Einbildungskraft, zur Wirklichkeit.

Soweit Condivis Erzählung, die romanhaft genug klingt und,

mag sich der Biograph noch so sehr auf Michelagniolos Zeugnis beziehen, gleichwohl Zweifel und Kritik hervorruft. Vasari übergeht sie fast ganz, nicht weil er sie nicht für wahr gehalten — dieser Sammler von Anekdoten und witzigen Pointen scheute sich nicht im geringsten, noch weit unglaublichere Dinge seinen Lesern aufzutischen, — sondern weil er befürchten mochte, durch einfache Wiederholung Condivis um so leichter des Plagiates überführt werden zu können.

Sicherlich ist die Geschichte mit dem Cardiere vorgefallen; auch im Wesentlichen so wie sie Michelagniolo erzählen läßt. Von allen Seiten kamen damals Piero de' Medici Warnungen zu, von Hoch und Niedrig, von Berufenen und Unberufenen, von Nah und Fern, von seinen Gesandten und Geschäftsträgern wie von Freunden und Verwandten. Auf das Schreiben des Servitengenerales ist schon hingewiesen worden.[1]) Warum sollte nicht ein einfacher, dem Hause treu ergebener Familiare wie der Cardiere das Gleiche wagen? Unmöglich konnte Piero und dem Bibbiena die drohende Stimmung der Bevölkerung verborgen bleiben. Im Gegenteil, Pieros zum Teil chiffrirte Briefe an seinen Kanzler Piero da Bibbiena beweisen, daß er darüber nur zu genau orientirt war und den Wechsel der aura popularis mit Bitterkeit empfand.[2]) Daß der junge Herr alle diese Anzeichen und Vorstellungen in den Wind schlug, wenigstens sich den Anschein gab, als bekümmere er sich nicht im geringsten darum, ist für ihn bezeichnend genug. Er mochte schließlich hoffen, doch noch Herr der Situation zu bleiben. Ja man könnte

---

[1]) Vergl. oben p. 151.

[2]) Ungenau abgedruckt bei Desjardins I. p. 588—593 nach den Originalen des Arch. Med. (filza. CXXIV. 390; filza. LXXII. Nr. 93—96). Nicht ohne Teilnahme wird man Pieros Brief vom 27. Oktober 1494 aus Pisa lesen, in dem er mit schwerem Herzen seinen Entschluß kundtat, das Bündnis mit König Alphons, das ihm fast ein Herzensbündnis geworden war, aus politischen Gründen, verlassen von Freund und Feind, aufzugeben und sich dem Könige von Frankreich in die Arme zu werfen: . . . abandonato da tutti cittadini fiorentini amici et inimici miei, non mi baſtando piu ne la reputatione ne li danarj ne il credito a ſoſtentare la guerra accepta etc., und weiter: Laſcioui charico di dire . . . li portamenti et difficulta de cittadini, non nominando pero perſona, ma dicendo le coſe et faccendo fede di quanto ho tenuta la piena etc.

dies Piero als Unerschrockenheit und Tapferkeit anrechnen, wenn er eben verstanden hätte, unter Ausnützung aller Chancen, im gegebenen Momente fest zuzugreifen, d. h. am 9. November die Stadt zu besetzen, das Priorenkollegium gefangen zu nehmen und sich wie seine Vorfahren unbeschränkte Machtbefugnis zur Änderung der Staatsverfassung übertragen zu lassen. Nun aber war es unverantwortlicher Leichtsinn, ein sträflicher Jugendübermut, der so siegesgewiss er sich gebärdete, ohne genügende Vorbereitung, sofort beim geringsten Widerstande in Niedergeschlagenheit und Kopflosigkeit umschlug.[1]) So betrachtet, erscheint Pieros Spiel um den höchsten Einsatz, den Herzogshut, als frivol; und das mochte Michelagniolo mit seinem Scharfblicke erkennen, und also löste er sich bei Zeiten aus der unheilverheißenden Verbindung.

Weiter aber. Michelagniolo war ein Kind seiner Zeit; und diese steckte noch tief im Unglauben wie im Aberglauben, in Unwissenheit, Skepsis und Indifferenz. Mit einem seichten Rationalismus und Epikureismus, wie er damals, allerdings meist unter verführerischer Hülle, in der vornehmen humanistischen Gesellschaft im Schwange war, pflegt Superstition allemal aufs engste zusammenzuhängen; und das niedere Volk glaubte nach alter Gewohnheit erst recht an allerlei Wahrzeichen und Erscheinungen, an Visionen und Prophezeihungen, an Wunder und himmlische Vorausdeutungen. Besonders seit Lorenzos Hinscheiden wollten die Prodigien und Anzeichen dafür, daß sich ein Umschwung in Florenz vorbereite, kein Ende nehmen. Die Chronisten und Memoirenschreiber der Stadt wurden nicht müde darüber zu berichten, und nicht bloß diese: Aus allen Teilen der Halbinsel liefen Nachrichten von seltsamen, un- oder übernatürlichen Begebenheiten ein. Der Geist der Unruhe war über die Menschen gekommen. Angst und Zittern befiel die Herzen. Die erhitzte Phantasie erblickte überall furchtbare Strafgerichte, ja den Einbruch des Antichrist, und das Geheimnisvolle spielte die größte Rolle. Die unglaublichsten Gerüchte nahm man

---

[1]) Oder erklärt sich Pieros Zaudern im entscheidenden Momente aus einem menschlichen Zuge, weil er davor zurückschreckte, Bürgerblut zu vergießen?

gläubig auf. Aber auch geringfügige und einfache Dinge, die sonst als natürliche Phänomene oder als Spiel des Zufalles in Betracht kamen, wurden zu Wundern umgedichtet und mit den großen politischen Ereignissen wie mit den sonstigen Katastrophen, an denen es damals in Italien nicht mangelte, in Beziehung gesetzt.[1]) Doch, wie bemerkt werden muß, geschah dies meist nachträglich, nach ihrem Eintritte, wodurch die Deutung erleichtert, und die Gefahr zu irren, fast ausgeschlossen war — vaticinium post eventum.[2])

Diese allgemeine Erregung der Gemüter in Florenz wußte Girolamo Savonarola äußerst geschickt für seine auf eine Reform von Kirche und Laienstand abzielenden Zwecke zu benutzen, ja zu steigern. Es war nicht allein die von den edelsten Motiven geleitete, aufrichtig fromme, dabei willensstarke und sittenstrenge Persönlichkeit dieses feurigen Dominikaners, die Respekt einflößte; die erfüllt von Ekel und Unmut über den Paganismus, die Frivolität und Zügellosigkeit, die sich allenthalben in Florenz im Klerus wie in der Gesellschaft, in Kunst und Literatur breit machten, mutig dem Verderbnisse die Stirn bot; auch nicht seine glühende, aus dem Innern quellende Beredsamkeit, die jede Opposition überwand: — Selbst die nächsten Freunde des mediceischen Hauses, Marsilio Ficino, Polizian, Pico della Mirandola, (der freilich von Anfang an ein Bewunderer und Protektor des Mönches gewesen war), sowie die ruhigen, einer gewaltsamen Umwälzung zunächst abholden Bürger der Stadt zog sie hinüber. — Sein faszinirender Einfluß

[1]) Hierher gehören z. B. die Berichte über Blutregen, Kometenerscheinungen, ferner die furchtbare Tiberüberschwemmung Anfang Dezember 1495 (cfr. Pastor III. 342 ff.; Landucci p. 63. 65. 120. 129. 179; dann die Biographie Lorenzos il Magnifico von Niccolo Valori, der besonders gewissenhaft alle Wunderbegebenheiten beim Tode seines Helden verzeichnet (ed. Giunti 1568), und die Chronik Simones di Mariano Filipepi, des Bruders Sandros Botticelli, ad ann. 1492. 1494. 1498 etc. (ed. Villari e Casanova). Der Tod eines Falken, der vom Palazzo Medici her auf den Signorenpalast zuflog, sich dort den Kopf einrannte und sofort tot zur Erde fiel, wurde auf Pieros Sturz oder doch auf seine Abweisung an der Palasttür am 9. November 1494 gedeutet. Bart. Cerretani notirt dieses und andere Zeichen in seiner storia fior. (Magl. cod. XXV Nr. 547 fol. 185 b; jetzt auch bei J. Schnitzer: Quellen u. Forsch. z. Gesch. Savonarolas III. 1904. p. 12 ff.). Für Rom hat Stefano Infessura die Prodigien verzeichnet. (Istituto stor. Ital. V.)

[2]) Justi p. 187.

auf die Massen beruhte im letzten Grunde auf der Rücksichtslosigkeit seiner Rhetorik, auf der verblüffenden Kühnheit und Sicherheit seiner Prophezeihungen, endlich auf einer eigenartigen Disposition gerade des Florentiner Naturells, das, leicht erregbar, sich schon mehr als einmal im Laufe der Entwicklung zu den wildesten Äußerungen religiösen Fanatismus' hatte hinreißen lassen. Savonarola war ein überzeugter Demokrat. Das aristokratische Regime, das in Florenz bisher unter den Optimaten wie unter den Medici herrschte, war ihm im innersten Herzen zuwider; sein Ideal — eine Theokratie auf breitester Grundlage, unter Ausschluß jedweden Vorrechtes und jedweder Vorherrschaft, das vollkommenste, freieste, christliche Governo Popolare — vivere a popolo nennt es Bartolommeo Cerretani. Unter dem Einflusse solcher Stimmungen und Ideen proklamirte er Christus als das unsichtbare Haupt dieser neuen, sichtbaren, irdischen Civitas Dei und sich selbst als seinen Diener und Propheten, der mit dem himmlischen Volkskönige in unmittelbarem Verkehre stände, wie einst Moses auf dem Sinai mit Gott. Und indem er gleichzeitig wie die Regierung und Gesetzgebung so auch das soziale Leben, die Kunst und Wissenschaft in diesem Sinne umzugestalten suchte, schuf er als den vollkommensten Ausdruck dieses Volksregimentes, nach dem Muster Venedigs, den „Consiglio Grande e Generale", zu dem jeder Bürger von bestimmtem Alter und bestimmten Eigenschaften Zutritt haben, und in dem alle Souveränität ruhen sollte.[1])

Dem modernen Heidentume der Humanisten und Künster stellte er aber mit aller Schärfe das christliche oder besser das hierarchische Prinzip in Kunst und Wissenschaft entgegen, als das allein berechtigte, einzig erstrebenswerte und Gott wohlgefällige. Nicht dem Sinnenreize sollten diese dienen, sondern der Erbauung, der Erhebung der Seelen zu Gott. In erster Linie „convincere", und danach erst „dilettare". Eine Wiedergeburt oder Renaissance der

---

[1]) Vergl. Savonarolas Predigt vom 1. April 1495; dazu Compendium revelationum ed. Quétif p. 251; F. X. Kraus: christliche Kunst II. 2 p. 278 f.; Villari Gir. Sav. I. 1898. p. 285 f.; Pastor l. c. p. 138 f. — Der Vergleich mit Calvins analogen und erfolgreicheren Bestrebungen in Genf liegt nahe.

Kirche in ihrer alten, religiös-sittlichen, politisch-sozialen und intellektuell-ästhetischen Omnipotenz sollte sich vollziehen, nicht von Rom aus, dem modernen, durch und durch korrupten Babel, sondern von Florenz aus, dem Herzen oder, wie er's einmal nannte, Centro ed Umbilico Italiens, ja der Welt.

Der Einfachheit und Robustizität solcher Anschauungen entsprach Savonarolas öffentliches Auftreten. Wie kaum einer besaß er die Gabe, anschaulich und gemeinverständlich die dunkelsten Dinge der Zukunft zu behandeln. Er wußte in der Art wie er sie ausmalte, wenigstens im Anfang, selbst bei dem gleichgültigsten Genußmenschen wie bei dem Spötter und Skeptiker Schauer, Entsetzen, Zerknirschung und den Vorsatz zur Umkehr zu erzwingen. Die alttestamentliche Prophetie schien in ihm einen neuen, letzten Träger gefunden zu haben; und felsenfest wie er selbst waren seine Anhänger von seiner göttlichen Berufung überzeugt.

Wohl das stärkste was in der Beziehung mönchische Ekstase und Überhebung geleistet, zugleich ein prägnantes Zeugnis für Savonarolas Diktion ist der Bericht von der Himmelsreise, die er im Jahre 1495, „am letzten Tage der Oktave von Mariä Verkündigung", d. h. am ersten April, unternommen haben will, und über die er sich bald danach, Ende April oder Anfang Mai, in einer Aufsehen erregenden Predigt geäußert hat.[1]) Einem Rufe der Jungfrau Maria, der Avvocata des von Tyrannen befreiten, sich selbst regierenden florentinischen Volkes, folgend und zugleich als Gesandter dieses, ist er vor dem Throne der göttlichen Majestät erschienen, um dort die Weisungen zu empfangen, die die Größe, das Glück, die Eintracht und den Frieden der Komune für Zeit und Ewigkeit verbürgten. Und nun beschreibt er umständlich die Zurüstungen, die er getroffen, die Örtlichkeiten, die er durchmessen, welchen Führern er sich anvertraut habe: Nicht irdische Intelligenzen wie Philosophie, Rhetorik und „andere Töchter menschlicher Weisheit" geleiten ihn, sondern himmlische wie die Simplicitas und Fede, die

---

[1]) Stücke davon bei Villari und Casanova p. 146 f.; ausführlich im Comp. Rev. p. 253 f.

Orazione und Pazienza; und von der Pforte des Paradieses an ist ein Engel sein Führer und Custode. Er teilt die Wechselreden mit, die er mit verschiedenen Persönlichkeiten geführt: mit dem Versucher, mit dem heiligen Joseph, endlich mit der Allerseligsten Jungfrau selbst, die sich bei dieser Audienz auf das liebreichste und vertraulichste mit ihm in seiner Muttersprache unterhalten habe.

Diese Vision, das Erzeugnis lebhaftester Einbildungskraft, entbehrt zwar nicht einer gewissen Logik, ist im Grunde aber schwächlich, unkünstlerisch und arm an Erfindung. Der Divina Commedia hat er das Schema entliehen; aber es fehlt ihm bei der Durchführung bei weitem an Dantes gewaltiger Kraft, die auch durch glühende Begeisterung nicht ersetzt werden kann. Die Neigung des Scholastikers, zu allegorisiren und zu symbolisiren, macht sich allzu breit, auf Kosten von Anschaulichkeit und Klarheit. Doch ist Savonarola allemal bestrebt, den Florentinern geläufige Dinge und Vorstellungen seinen Revelationen zugrunde zu legen. Der Jungfrau Maria wird z. B. als Gabe des florentinischen Volkes eine mit Edelsteinen besäte Krone dargebracht, die sie auch huldvollst annimmt und sich aufs Haupt setzt. Scheint diese „Couronne marguéritique“ auch französischer Herkunft zu sein, ein Florentiner Goldschmiedemeister wußte sich sofort etwas bestimmtes darunter zu denken und mochte sich wohl auch getrauen, dergleichen selbst zu verfertigen. Bei dem Stufenthrone, auf dem die Gottesmutter mit ihrem Sohne sitzt, ein Abbild desjenigen Salomos,[1]) konnte man sich an die Glorien Fra Angelicos, beim Versucher, der in Gestalt eines alten Eremiten nahte, an ein Fresko der Rainerilegende im Campo Santo von Pisa erinnern. Allein Personen und Gegenstände interessiren nicht bloß dem Aussehen nach. Sie besitzen eine übertragene Bedeutung, die nicht minder gründlich erörtert wird. Denn meisterhaft versteht Savonarola das alte Rüstzeug mönchischer Homiletik und Didaktik, die „korporale und spirituale“ Auslegung, zu handhaben — wie vor ihm Dante Alighieri und Thomas von Aquino; und treffend nennt ihn drum Bartolommeo Cerretani einen „per-

---

[1]) I. Reg. 10. 18—20.

fectissimo tomista".[1]) So enthüllt er das „Mysterium der Krone" in bezug auf die menschliche Seele und die verschiedenen Grade ihrer göttlichen Weihe und Vollendung. Der Gottesthron ist ihm ein Sinnbild der triumphirenden Kirche, nicht der aktuellen, aber der zukünftigen, ein „Mysterium renovationis Ecclesiae in universo mundo".

In seltsamer Mischung erscheinen in Savonarolas Sermonen Wirklichkeit und freie Phantasie, allerlei Bibelzitate, namentlich solche aus den Propheten, und subtile Spekulationen, apokalyptische Bilder und konkrete Weissagungen. Aber selbst wenn er die erhabensten Gedanken äußert, bei der Schilderung des Un- und Übersinnlichen hat er ganz bestimmte Absichten, Forderungen und Wünsche im Auge und verfehlt nicht, seinen Zuhörern noch allerlei praktische Nutzanwendungen einzuschärfen. So trägt er kein Bedenken, die Verfassungsänderung in Florenz als einen Ausfluß göttlichen Willens hinzustellen. Maria erklärt ihm, die Pisaner würden für ihren Abfall von Florenz gestraft werden. Sie zeigt ihm in einer Kristallkugel ganz Italien in voller Anarchie. Alles gehe darin darunter und darüber. Auch Florenz werde leiden, doch bei weitem weniger als die übrigen Staaten und Städte, danach aber mächtiger, reicher und ruhmvoller denn je werden. Und er erblickt dann wiederum seine Stadt von Lilien übersät; allenthalben sprießen diese Blumen, die Sinnbilder der Reinheit und Keuschheit, hervor,[2]) und Engel Gottes halten auf ihren Mauern Wacht. Und alle diese Dinge werden, wie Maria ihm persönlich mitteilt, „cito et velociter", seinen Prophezeihungen gemäß, eintreten, und nicht ein Jota werde daran fehlen.

Diese Art zu predigen war neu, sensationell und von nachhaltigstem Eindrucke auf das Volk, dessen politischer Führer wie

---

[1]) l. c. p. 175.

[2]) Nicht viel anders nennt kurz vor Savonarola Marsilio Ficino Florentiam a flore, idest a lilio dictam. Liliorum ubique plenam (Opera Basel 1561. p. 961). Möglicherweise ist hier die Quelle für die Vorstellung des Frate zu suchen. Doch war sie weit verbreitet im Quattrocento. Auf den bekannten Medaillen Cosimos und Lorenzos il Magnifico sitzt die Fiorenza auf einem Sessel oder unter einem Lorbeerbaume mit einem Lilienstengel in der Hand, aus der drei Lilien sprießen. Auch Maria und San Domenico halten Lilienstengel usw.

Seelenhirte Savonarola, wenigstens für ein paar Jahre, geworden war.[1]) Sicherlich nahmen nicht wenige unter den Vornehmen und Gebildeten an solchem Auftreten und an derartigen Reden Anstoß. Gerade diese Vision erregte das größte Ärgernis in Florenz und mit Recht, so daß der Prior selbst für angezeigt hielt, in einem Privatbriefe, von dem freilich die Menge kaum Kunde erhielt,[2]) vor der Annahme seiner leiblichen Existenz im Paradiese zu warnen. Die Zahl seiner Widersacher stieg täglich. Ein Macchiavell z. B. wollte nichts von ihm wissen; und wie dieser dachten viele Anhänger des alten Regimes, die Bewunderer der Antike, alle Gegner der Askese, und die einer freien Entfaltung der Kräfte beim Einzelnen wie im Volksleben das Wort redeten. Aber dem einfachen Manne erschienen die Weissagungen, die der Prior von San Marco mit solcher Unfehlbarkeit vortrug, als Selbsterlebnisse, die den Glauben an seine göttliche Kraft nur verstärkten. „Den wir für einen Propheten halten", notirt Luca Landucci in sein Tagebuch,[3]) „und er leugnet's nicht in seinen Predigten, aber er erklärt, es stamme

---

[1]) Auch Cerretani (ed. Schnitzer p. 6) hebt die so anders geartete Predigtweise des Priors hervor: . . . in san Marcho introduxe quasi nuovo modo coe al apostolescha sanza dividere el sermone, non proponendo quistione, fugendo el chantare, gl' ornamenti d' eloquentie; solo il suo fine era exporre qualchosa del vechio testamento et introdurre la semplicità della primitiva chiesa, — worin sich freilich der gute Chronist gründlichst täuschte — molto le delitie del vestire, degl' ornamentj di chasa detestando, con dischorssi infochati, arditi, furibondi et pieni di spirito etc.

[2]) Andererseits rief sie auch Nachbildungen hervor. Der Platoniker und Schüler Marsilios Ficino, Giovanni Nesi, zugleich Savonarolas Anhänger, durchwandert an der Hand Picos della Mirandola die Himmelsräume und fabulirt dabei von der Konkordanz der Lehren Platons und Fra Girolamos. Aus den heterogenen Bildungselementen der Zeit entstand in absurden und unselbständigen Köpfen eben ein wunderlicher Pantheismus, der nur zu sehr wahre Freiheit im Denken und Glauben gefährdete. Vergl. Villari I. 339. 443.

[3]) Quel che ho detto l'ho avuto da Dio, sagt Savonarola den Brüdern unmittelbar vor seiner Überführung in den Palast am 9. Mai 1498. (Villari II p. 173.) — Diario del Landucci ad 5. Oktober 1494 und weiter p. 72, 88, 129, 173; Nardi p. 57, 60, 63 f.; desgleichen Filipepi und Messer Bart. Redditi im breve compendio della verità predicata e profetata dal R°. Padre Girolamo da Ferrara etc., verfaßt nach dem September 1501. (Schnitzer Quel. und Forsch. z. Gesch. Sav. I.) Redditi nennt Savonarola einen „angelo piutosto di Dio, *(che)* profetava et insegnava con autorità, non mendicando quello che insegnava e predicava, ma come solo organo et instrumento di Dio, come se esso Dio parlasse in lui. — Von Neueren umgeht F. X. Kraus vorsichtig diesen Punkt, sowohl in den Spektatorbriefen wie in der christlichen Kunst.

vom Herrn, und sagt uns viele Dinge voraus.“ Und auch heute noch fehlt es nicht an Stimmen, die Savonarola eine besondere Divinationsgabe vindiziren, wie z. B. Döllinger, Villari, Guasti u. a. m.

Das ist nun sicher nicht der Fall gewesen. Ein Prophet ist der Mönch nie gewesen. Und zu einem religiösen wie politischen Messias oder Reformator, zum Heiligen wie zum Märtyrer fehlten ihm alle Voraussetzungen. Aber ungerecht und irrig wäre, ihn wieder für einen Betrüger und Volksverführer zu halten. In Momenten der Extase war er von dem, was er vorbrachte, aufs tiefste überzeugt. Seine äußerst zarte und sensible Natur sah in der Tat allerlei Gesichte, vernahm Stimmen, die als von Gott stammend erschienen, namentlich dann, wenn durch übermäßiges Fasten und Wachen sein Körper ebenso entkräftet als sein Geist erregt war.[1]) In solchen Momenten stand er unter dem Einflusse von Autosuggestionen, die er für göttliche Eingebungen hielt. Somit wäre dieses Phänomen allein pathologisch zu erklären.

Auch Michelagniolo besuchte, — das ist gewißlich wahr — wenn er in Florenz weilte, Savonarolas Predigten und ließ sich von ihnen erschüttern und erheben. Aber er gehörte in jenen Jahren nicht eigentlich zu den Anhängern des Mönches. Ein Fratesco oder Piagnone wie Fra Bartolommeo, Alesso Baldovinetti, Botticelli, Lorenzo di Credi, Cronaca, die Robbias u. a. war er nie gewesen,[2]) er der uomo solitario, der wie Dante stets seine eigene Partei bildete. Die Ruhe und Besonnenheit, vor allem das Recht der freien Entscheidung bis zur Eigenwilligkeit bewahrte er sich stets; und Fanatismus jedweder Art, den der künstlerischen Initiative allein ausgenommen, war seiner Natur unheimlich und zuwider. Das

---

[1]) Er erklärt einmal selbst einen solchen Vorgang: Testis autem Deus, quod totum diem Sabbati antecedentem et integram noctem proximam usque in lucem insomnes protraxi .... Et diluculo tandem longa vigilia fesso et oranti mihi dictum fuit: „Demens, nonne vides Deum velle, ut talia in hunc modum annuncies?“ Quamobrem eodem mane terrificam predicationem egi. Er meint die Predigt am zweiten Fastensonntage (27. Februar 1491 a. c.) im Dome von Florenz; und auch jener Himmelsreise gingen „continuas orationes et ieiunia“ voraus (Comp. rev. p. 228. 253).

[2]) Wie Grimm I. 4. p. 150; Guasti Rime p. XIII; Villari l. c.; Kraus l. c.; u. a. m. annehmen.

erste was er nach der Rückkehr aus Bologna in Florenz arbeitete, war nicht etwa ein religiöses Werk, sondern der schlafende Cupido.

Unzweifelhaft wußte dieser Wundermann in einer so innerlichen, grüblerischen, aufrichtig frommen Persönlichkeit ein starkes Echo zu wecken. Die Worte dieses kühnen Bußpredigers vom Schlage mittelalterlicher Asketen und Zeloten mochte verwandte Saiten in dem Gemüte des Jünglings wie später auch wohl des Greises anklingen lassen. Liegt es doch im Wesen altflorentinischen Volksgeistes, daß sich nüchterne Kritik mit mystischer Askese, weltentrückte Schwarmgeisterei und weltkluge Beobachtungsgabe in stäter Spannung halten. Und wenn es überhaupt die Eigenheit, ja das Vorrecht der Jugend ist, in heller Begeisterung Licht und Schatten in starken Massen und ohne rechten Ausgleich zu verteilen, — um wie viel mehr bei einer Künstlerseele, die von den edelsten Trieben geleitet, in Idealen lebte, ihrer Umgebung aber mit Mißtrauen zu begegnen pflegte? Diesem Vollblutflorentiner von Dantischem Pathos, Dantischer Leidenschaft mochte das Verdammungsurteil, das Savonarola über die öffentlichen Zustände fällte, gerade in seiner Übertreibung aus dem Herzen gesprochen sein. Das war es, diese anscheinend so oppositionelle Haltung des Priors von San Marco gegen das was bisher in Florenz als schön und erstrebenswert galt, die zuerst verblüffte, dann Nachdenken, endlich Beifall und Parteinahme für oder gegen den Neuerer erweckte. Aber das Ungesunde an dem ganzen Phänomen, wie Savonarola in maßloser Heftigkeit die Flamme entfachte, die ihn dann selbst verzehrte; wie er Religion und Politik zum Schaden der ersteren mit einander verquickte, die Kanzel zur Rednertribüne, den Tempel Gottes zum Forum umwandelte; wie er dadurch daß er ins Gewühl der Parteien wie in die Kämpfe und das Gezänk des Tages hinunterstieg, viel von seiner ursprünglichen Reinheit und Hoheit verlor — das alles mochte Michelagniolo zunächst noch nicht erkennen. — Ob später? Gerade als der Paroxismus, das „derwischartige“ Treiben in Florenz auf den Höhepunkt gediehen war, und die Peripetie eintrat, hatte Michelagniolo es vorgezogen, fern von der Heimat, sei es in Bologna oder in Rom, im Studium Quercias oder der Antike, zu weilen. Das hinderte nicht, daß geraume Zeit

nach der Verbrennung des „Heiligen“, in qualvollem Erleben des vergeblichen Ringens um die Freiheit von Florenz, endlich nachdem die Hoffnungen auf Wiederherstellung der alten Selbständigkeit definitiv zu Grabe getragen waren, ihm wie unzähligen anderen Patrioten Savonarola im Nimbus des Märtyrers wie des wahren Vaterlandsfreundes und -Erlösers erschien. Aber diese Idealgestalt, die Schöpfung einer gewissen historischen Opposition, die sich mit ihrem Sinnen und Trachten in die Vergangenheit zurücksehnte, da die Gegenwart in Rom wie in Florenz, unter dem Gewissenszwange eines Pauls III. wie unter dem politischen Cosimos I., so trostlos wäre, hat wenig gemein mit der Wirklichkeit. Zu Symbolen waren ihm zuletzt Dante wie Savonarola geworden; und es ist mir nicht zweifelhaft, daß auf die Gestaltung derartiger Anschauungen speziell Michelagniolos Freund, der bekannte Publizist und Staatsmann Donato Giannotti, von Einfluß gewesen ist. Dieser glühende Patriot, der Savonarola kaum noch von Angesicht gekannt hatte, aber ein Bewunderer des Mönches war, weil er mit der Einsetzung des Consiglio Grande die Freiheit der Stadt und das „quieto vivere di Firenze“ bewirkt und sich damit ein höheres Verdienst erworben hätte „als ehemals der Cardinal Latino und der Volkstribun Giano della Bella“, stand in den vierziger Jahren in Rom in engem Verkehre mit dem Meister und hat häufig genug seine Ansichten über die öffentlichen Zustände in Florenz in Vergangenheit und Gegenwart mit ihm ausgetauscht.[1]) So konnte der mehr wie siebzigjährige Meister in diesem Sinne in einem ergreifenden Sonette auf Dante klagen, wie Florenz in seltener Verblendung gerade seine edelsten und besten Söhne von sich in Tod und Elend stieße — „che manca ai iusti di salute“[2]) —; und wie er sich mit dem großen Dichter beschäftigte, so auch mit dem großen Propheten. Noch im späten Alter pflegte er sich der kräftigen, sonoren Stimme des Mönches zu erinnern, die er in seiner

---

[1]) Don. Giannotti 1492—1572. Della Repubblica Fior. lib. I. p. 87; III. p. 233. De Giorni, che consumò Dante; Frey Rime CIX. 37 ff. (übersetzt in Michelagniolos Briefen p. 316 f.) p. 425 ff.; Regest Nr. 93 p. 529.

[2]) Man vergleiche damit Fra Benedetto (Vulnera diligentis. Villari I. p. XCII f.): Guai ad te Firenze, ... che innocentemente ammazasti (il propheta Hieronymo) in croce... Non vocabitur locus iste Florentia, sed turpitudo et sanguis et spelunca latronum.

Jugend in Santa Maria del Fiore gehört hatte, las er die Schriften und Kommentare, die der heilige Mann über die Bibel verfaßt hatte, natürlich soweit sie nicht lateinisch geschrieben waren.

Man hat behauptet, die Persönlichkeit und Lehre Savonarolas habe Michelagniolos Phantasie und Schaffen nachdrücklichst beeinflußt. Wahl und Auffassung gewisser Stoffe, wie z. B. sein Madonnen- und Prophetenideal, ja bestimmte Werke wie der Cruzifixus von Santo Spirito, vor allem die Pietà, die Sixtina und das Weltgericht zeugten von dem starken Nachhalle, den der Frate auf ihn ausgeübt habe. Kraus weiß, daß Michelagniolo „als Jüngling an den Lippen Savonarolas gehangen habe“ (im III. Spektatorbrief) — was m. E. höchstens als rhetorische Licenz gelten kann; und er wie Villari (I. 515) finden, der Künstler habe, dadurch daß er die Verteidigung von Florenz auf der Seite von San Miniato a. 1529/30 leitete, sich als einen treuen Nachfolger, ja als einen „Schüler“ des Priors von San Marco ausgewiesen.

Wie man diese Dinge miteinander zusammenbringen kann, ist allerdings unerfindlich. Sicherlich tauchten bei der glorreichen Erhebung des florentinischen Volkes die Erinnerungen an Savonarola wieder auf, merkwürdigerweise aber nicht die an den Verbesserer der Kirche, ihrer Zucht und Lehre, sondern an den Politiker. Begeistert stellte man den Consiglio Grande und den Saal, in dem er ehemals zu tagen pflegte, wieder her. In einer Nacht wurden die Schranken und Zwischenwände niedergerissen, und selbst ältere und vornehme Bürger sollen sich mit jugendlichem Feuer daran beteiligt haben. Man meinte, mit der Wiederherstellung der Schale wäre notwendig auch der Kern gegeben, und man vergaß über der löblichen Gesinnung die Unzulänglichkeit der Machtmittel und die Unbeständigkeit des Volkscharakters. Aber die Tatsache, daß sich auch ein Michelagniolo von der allgemeinen Erregung fortreißen ließ, beweist noch längst nicht, daß Savonarolas Geist in ihm lebendig war. So viele der alten Gegner des Frate beteiligten sich gleichfalls an dieser Erhebung! War etwa ein Macchiavelli ein Fratesco, wenn er in der Einführung des Consiglio Grande eine wahrhafte Freiheitstat erblickte? Und soll man etwa einen Zwiespalt zwischen Michelagniolo dem Künstler

und Michelagniolo dem Patrioten konstruiren, wenn es feststeht, daß der erstere trotz seiner offiziellen Gegnerschaft gegen die Medici in der Muße an den Grabdenkmälern dieser Erzfeinde Florentiner Libertät zu meißeln fortfuhr?

Diese weit verbreiteten Meinungen erscheinen also zu wenig begründet; aber auch Rios und Wilhelm Bodes Ansichten vermag ich nicht zu teilen.

So wenig Savonarola ein Erneuerer der Religion oder gar ein Vorläufer Luthers gewesen, wenngleich dieser ihn für einen solchen und für einen Heiligen erachtet hat,[1]) — und zu Unrecht steht er auf dem Denkmale des deutschen Reformators zu Worms — so wenig kann er ein Begründer oder Reformator der Arte Christiana im Quattrocento genannt werden.[2]) Nach Bode wären die starken Beziehungen „der reformatorischen Bestrebungen" des Dominikaners auf die florentinische Kunst nicht bloß zu seiner Zeit, sondern noch zwei Jahrzehnte danach zu spüren gewesen. Seine Stellung und Bedeutung innerhalb der Kunst präzisirt er nach zwei Richtungen: Einmal habe sich ihr Naturalismus und ihr Individualismus in Typik und starre Gesetzmäßigkeit, die bisher naive Auffassung in eine pathetische umgewandelt. An die Stelle der lauteren Lebensfreude und des Reichtumes an Formen und Farben seien Einfachheit, Ernst und Größe der Motive getreten, oft aber auch eine kalte, nüchterne, ja triste Wirkung, entsprechend der gedämpften, düsteren Stimmung, die infolge des Auftretens Savonarolas wie Mehltau auf die Gemüter in Florenz gefallen sei. Dadurch sei aber gerade der Grund gelegt worden, auf dem Michelagniolo und Raffael ihre klassischen Meisterwerke hätten schaffen

---

[1]) Luther in der Vorrede zur Meditatio Savonarolae super Psalmos: Miserere mei und In te, Domine, speravi (a. 1523). Aber Luther hat in seinem Kampfeseifer gegen den „Antichristen in Rom" Wesen, Wollen, Stellung und Bedeutung Savonarolas gründlichst verkannt; und dieser wäre nie innerlich sein Bundesgenosse geworden, hätte er selbst das Auftreten des Mönches von Wittenberg erlebt, — es sei denn, daß Gründe der Zweckmäßigkeit und Taktik ein momentanes Zusammengehen bewirkt hätten.

[2]) Rio l'art chrétien II. 368ff., danach Frantz: christliche Malerei II. Teil. p. 666ff. — W. Bode im Jahrb. f. Kgl. Pr. Kunsts. 1887, wiederholt in Flor. Bildhauer der Ren. p. 344ff.

können. Und sodann führt Bode auf die Lehren und die begeisterte Nachfolge des Frate die Bevorzugung gewisser Stoffe zurück. Die Scenen der Passion Christi und die letzten Dinge praevalirten nunmehr; und speziell in einer Beweinung der Berliner Galerie von der Hand Giovannis della Robbia, welcher der ausgezeichnete Kenner italiänischer Kunst noch andere verwandte Arbeiten zugesellt, findet er den Geist Savonarolas mächtig.

Allein die Entwicklung, die auf Michelagniolo und Raffael hinführt, sowie die Eigenschaften, die Bode zum Teil treffend, als für die Kunst der Folgezeit charakteristisch, hervorhebt, sind nicht sowohl von Savonarola als vielmehr von der von ihm gerade verpönten Antike bewirkt worden. Und eine Statistik der Darstellungskreise würde dartun, daß keineswegs die erwähnten Stoffe in jenen Jahrzehnten zum Nach- oder Vorteile früherer Kunstphasen bevorzugt worden sind. Und wäre dies auch der Fall, so ließen sich dafür leicht andere Gründe anführen als gerade Savonarolas Wirksamkeit, die man sich doch längst nicht so allmächtig in Florenz vorstellen darf, wie dies geschieht, unter der einseitigen Beachtung resp. Überschätzung der Piagnonenliteratur wie infolge der Sympathien, die allenthalben die Vorkämpfer der modernen italiänischen Freiheits- und Einheitsbewegung — und sicher mit Recht — zu erringen gewußt haben. Unzweifelhaft zählten die Robbias zu Savonarolas treuesten Anhängern. Die Namen der Paolo und Marco di Andrea della Robbia — aber nicht der Giovannis (1469—1529?) — begegnen häufig in seinen Prozeßakten. Aber daß der Geist des Dominikanerpriors noch so lange nach seinem Tode in Giovanni resp. in dessen Beweinung, die ich nicht ums Jahr 1500, sondern gut zehn bis fünfzehn Jahre später datire, nachgewirkt haben soll, bedarf erst des Beweises. Giovanni della Robbia war, wie Bode richtig bemerkt, in seiner Jugend ein Nachahmer seines Vaters, harmloser Lebensfreude zugewandt, der selbst an einem „Übermaß" von „zierlichem und reichem Dekor" Gefallen fand. Sein beglaubigtes Jugendwerk, der Brunnen in der Sakristei von Santa Maria Novella vom Jahre 1497 (!) zeigt diese Eigenheiten.[1])

---

[1]) Auch in seinem Hauptwerke, den dramatischen Reliefs am Friese des Hospitals del Ceppo zu Pistoja (1514—1525 [?]), voller Genremotive, finden sie sich.

Wenn wir nun zu einer Zeit, wo Savonarola in Sachen des Geschmackes und der Kunst fast eine Diktatur, wenigstens unter seinen Anhängern ausübte, und die Zahl derselben aufs höchste gestiegen war, an dieser Jugendarbeit Giovannis die Frische, den Naturalismus und die Fülle des Beiwerkes rühmen können, also gerade Dinge, die der Mönch bekämpfte, in einer zehn bis zwanzig Jahre später entstandenen aber ein herber und strenger Sinn entgegentritt, so kann doch wirklich nicht mehr der Einfluß des längst verstorbenen Frate für diesen Stil und Geschmackswandel verantwortlich gemacht werden. Vielmehr erklärt sich dieser aus anderen, zufälligen oder persönlichen Gründen. Die Thongruppe, die keinesfalls den Wert besitzt, der ihr heute zugelegt wird, gehört zu den Arbeiten, die nach vorhandenen Mustern, gleichsam im Fabrikbetriebe, hergestellt worden sind. Bode hebt selbst Verrocchios Vorbild hervor, das hier, allerdings verallgemeinert, erscheint.

Gewiß war Savonarola nicht ein Feind jedweder Kunst und Wissenschaft. Er selbst hatte sich eine umfassende Bildung angeeignet. Die alte wie moderne Literatur kannte, mußte er kennen, schon um ihren Auswüchsen, ihrer weltlichen, der Gläubigkeit wie der Moral abgewandten Tendenz wirksam entgegenzutreten. Platon und Aristoteles waren zeitweilig in San Marco Gegenstand seiner Vorträge gewesen; und unvergessen soll ihm bleiben, daß er die kostbare mediceische Bibliothek vor Verschleuderung und Vernichtung gerettet hatte. Ebensowenig verdammte er die Kunst schlechthin. Ein Ikonoklast vom Schlage Karlstadts und Calvins ist er nie gewesen, und von den Excessen eines rohen Fanatismus hat er sich stets, selbst bei der Verbrennung der „Pyramide der Eitelkeiten“ im Karneval von 1497 und 1498 freigehalten. Beide Autodafés sind auch überschätzt worden: Weder „zahllose“ noch wertvolle noch überhaupt „Kunstwerke“ sind dabei vernichtet worden, sondern allerlei Gerätschaften, Gebrauchsgegenstände, Bücher, kurz „cose disoneste, lascive e vane“,[1]) Dinge, die wohl einen recht erheblichen materiellen, weniger aber einen Kunstwert besessen haben mögen,

[1]) Nardi I 124. — Bücher, d. h. solche von der Art des Morgante, auf den es der Frate besonders abgesehen hatte, ohne daß er ihn hätte ausrotten können.

und die auch nur von fanatisirten Anhängern und von den „Fanciulli del Frate“, nicht aber von der gesamten Einwohnerschaft beigesteuert worden waren. Savonarolas Auftreten bewirkte sogar, für kurze Zeit, das Blühen einer Kunstgattung, die bis dahin in Florenz kaum eingebürgert war, und der ein gewisser popularer, um nicht zu sagen, demokratischer Charakter nicht abzusprechen ist. Die außerordentliche Wirkung und Verbreitung seiner Schriften (wie später bei Martin Luther) wurde nicht zum wenigsten dadurch bedingt, daß sie mit zahlreichen Holzschnitten illustrirt, in die Welt gingen.

Dennoch fehlte Savonarola eine eigentlich künstlerische Veranlagung, damit aber ein versöhnendes Element, dessen Existenz sein Wesen und Wirken sympathischer, friedevoller, harmonischer gestaltet hätte. Sein Schönheitsideal war ausschließlich sittlich-religiöser, nicht oder zu wenig ästhetischer Art. Aus Gott leitete er die Schönheit ab, als eine der Seele verliehene Gottesgabe, die allein den Körper erleuchte und verkläre. Sie beruhe nicht auf der schönen Form, sondern auf dem Ethos, auf der Harmonie aller Teile eines Körpers untereinander wie ganz besonders mit der Seele. Und je reiner diese sei, je näher ihrem Ursprunge, d. h. je gottähnlicher, um so erhabener und umfassender ihre Schönheit.[1]) Solche einseitige Anschauung unterschied ihn aber prinzipiell von Lorenzo il Magnifico und Polizian, zwei eminent künstlerischen Naturen. Sie auch von Michelagniolo, der ständig nach einer Schönheit dürstete, die aus ganz anderen Quellen floß, und deren reines Urbild er vielleicht in sich trug, in seinem Schaffen aber nie zu erreichen vermeinte noch auch — vermocht hat.

Daher kann man Savonarola auch nicht den Vorläufer einer neuen Kultur, „Precursore di tempi nuovi“ nennen, in denen nach der inbrünstigen Hoffnung alter wie moderner italiänischer Patrioten[2]) das Christentum in harmonischem Ausgleiche mit der modernen Bildung, d. h. für damals mit Natur und Antike, zu einer

---

[1]) Predigten über Amos und Zacharias, Haggaeus und Ezechiel.
[2]) Villari I. 517f.

neuen, kraftvollen, Geister befreienden wie -vereinenden Entfaltung erwache. Diese im Grunde synkretistisch-rationalistische Weltanschauung eignete wohl Männern wie Plethon, Bessarion und anderen (im spezifischen Sinne des Wortes) „Humanisten“, nicht aber Savonarola. Und ebensowenig war er ein politischer Märtyrer, ein Vorläufer und Patron italiänischer Einheitsbestrebungen. Erscheint er auch, als sich Florenz ihm als den geeigneten Boden darbot, wo er die Saat seiner Ideale aufsprießen und Früchte tragen zu sehen hoffte, als ein weltfremder Mann, als ein Kirchturmpolitiker, dessen Horizont schließlich über Santa Maria del Fiore nicht hinausreichte, so war er doch nichts weniger als national, vielmehr ein Kosmopolit im Sinne der Kirche oder seines Ordens. Sein Antlitz schaute nach rückwärts. Er war ein Nachfolger Thomas' von Aquin. Erfüllt vom Geiste des starren, unduldsamen Dominikanertumes, speziell von dem gerade in diesem Orden herrschenden Mysticismus, wollte er Dogma und Hierarchie nicht angetastet wissen, auch als er äußerlich den Bruch mit der kirchlichen Gewalt vollzogen hatte. Unablässig predigte er die „obbedienza contro la chiesa“, obwohl er's persönlich daran fehlen ließ.[1]) Die „Vergötterung“ des Fleisches in der Kunst hielt er aber — vielleicht mit Recht — für Sünde. Seiner asketischen Gesinnung entsprachen auf der einen Seite die Gottseligkeit und kindliche Frömmigkeit der Malereien Fra Angelicos, auf der anderen „die düstere dogmatisirende Symbolik“ der Fresken des Campo Santo in Pisa und der Spagnuolikappelle von Florenz.[2]) Auf dieser Linie bewegte er sich. Deren Programm suchte er zu erfüllen, mit der Antike oder wider sie. Kunst und Wissenschaft waren ihm schließlich nur Mittel

---

[1]) Non ego temere asserimus, quicquid Sancta Romana Ecclesia determinavit, seu in posterum determinabit, esse credendum. (triumphus crucis liber III. cap. X.

[2]) J. Lange: Die menschl. Gestalt in der Gesch. d. Kunst p. 270. 301 f. Hettner: Ital. Studien p. 145 f. — Auf dem Titelblatte der einen Ausgabe seiner Predigt über die Arte del bene morire (Allerseelen 1496), die bald darauf nach einer Niederschrift Violis im Druck erschien, sieht man jene Megäre mit der Sense in der Hand, dazu am Boden Tote aus dem „Triumph des Todes“ zu Pisa. (Gruyer les illustrations des écrits de Jér. Sav. Paris 1879 und Lippmann: Der ital. Holzschnitt im Jahrb. f. K. P. Kunsts. III p. 172 f.)

zum Zwecke, zur Erreichung der Ideale, die er nun einmal für richtig erkannt hatte. Für diese war aber die Zeit endgültig dahin. Vergeblich war sein Kampf gegen das Nackte. — Er stärkte eher den Enthusiasmus für die menschliche Gestalt. Vergeblich sein Eifer gegen die „weltlichen Schönheitsbilder". — Alle Welt begehrte danach. In diesem Sinne entbehrt sein Ringen und Wollen nicht der Tragik.

Und so: Savonarola war ein vorübergehendes Phänomen. Mag er auf anderen Gebieten weiterleben, im Bereiche des Schönen gleicht er einem Meteor, das ebenso schnell verschwand wie es gekommen. Wie denn auch die durch ihn inspirirte Xylographie in Florenz nur eine Episode darstellt. Neue Bahnen hat er der Kunst nicht eröffnet, die alten kaum populärer gemacht; und nur um so stärker setzte wieder die Reaktion dagegen ein. Die beiden Mächte, Natur und Antike, behaupteten dennoch siegreich das Feld. Das waren aber gerade Michelagniolos Lehrmeisterinnen. Diesem Künstler galt die nackte menschliche Gestalt als Inbegriff und Geheimnis alles Bildens, alles Studiums, aller Schönheit und Vollkommenheit. Dem „Kultus des Viril Schönen", wie er ihn zeitweilig betrieb, wäre aber Savonarola eher entgegengetreten. Michelagniolos Madonnenideal z. B. hat sich konsequent aus einem vorsavonarolesken Typus, der Madonna an der Treppe, entwickelt. Die Pietà reiht sich durchaus organisch nach Stil und Psyché seinem Oeuvre ein. Die Größe der Auffassung aber, die Intensität des Ausdruckes, die Meisterschaft der Ausführung bei diesem Marmorwerke, dies alles ist die ureigene Tat des jugendlichen Meisters gewesen und nicht erst aus einem Piagnonenenthusiasmus zu erklären.

Lebhafte Phantasie wie auch innige Teilnahme an Savonarolas tragischem Geschicke mögen an der Vorstellung festhalten, Michelagniolo habe in dieser Pietà seiner Trauer um den verbrannten Frate oder der Wirkung seiner „Lehren" Ausdruck geben wollen; die Wissenschaft fragt doch aber nach präzisen Beweisen, und diese fehlen dafür bisher. Das jüngste Gericht ferner ist mit den Weltgerichtsbildern des Trecento nicht auf eine Stufe zu stellen. Auch ist bei diesem Werke

nicht Savonarola, sondern Dante Michelagniolos geistiger Führer gewesen, und in formaler Beziehung kommt wieder die Antike in Betracht. Ebensowenig läßt sich beweisen, daß die Sixtinische Decke den weithin vernehmlichen Widerhall von Savonarolas flammender Begeisterung künde.[1]) Aus der einen Tatsache, daß der Prior von San Marco den Gegenstand seiner Predigten gern den Schriften des alten Bundes entlehnte, und der anderen, daß Michelagniolo zehn Jahre später Propheten, Sibyllen und die Genesis zu malen hatte, läßt sich noch lange nicht auf einen ursächlichen Zusammenhang oder gar auf eine Inspiration des Künstlers durch jenen schließen. Denn einmal hatte Michelagniolo bestimmten Aufgaben und Wünschen des Bestellers Rechnung zu tragen, und also griff er ein Thema an, dessen düstere Erhabenheit an und für sich schon dem Papste wie auch ihm selbst sympathisch war. Sodann aber war die Art wie Michelagniolo dieses erfaßte und interpretirte, himmelweit verschieden von allem, was in der Beziehung Savonarola je ersonnen und gepredigt hatte. Und darauf kommt es schließlich an. Michelagniolo verschmähte nicht eigentlich das große Erbe der Vergangenheit.[1]) Es läßt sich an mehr wie an einem Beispiele nachweisen, daß er vielmehr nur zu genau damit Bescheid wußte, sich mancherlei daraus aneignete und auf seine Weise verwertete. Aber hatte er es einmal innerlich verarbeitet, so trat die Emanzipation ein, und was er von sich gab, trug das Gepräge der Selbständigkeit, die im Grunde das Resultat ebenso schöpferischer Kraft wie eingehender Studien war. Und das ist auch in der Sixtina der Fall. Diese großen Gebilde stehen im Gegensatze zu der bisherigen künstlerischen und literarischen Produktion, Savonarola mit einbegriffen. Sie verraten eine ganz moderne, eine „humanistische“ d. h. rein menschliche Auffassung, die aber gerade deshalb vielleicht

---

[1]) Klaczko l. c. p. 343f.

[2]) Klaczko l. c. p. 336: Michelagniolo répudiait entièrement le grand héritage du passé; le précieux trésor de croyances, de légendes et d'imaginations amassé par les siècles était comme non avenu pour lui etc. — ein Satz, der wenig mit der eigenen These des geistvollen Verfassers vom Einflusse Savonarolas auf den Künstler übereinstimmt. Zur Widerlegung genügt es allein auf Dante zu verweisen (vergl. oben p. 79 f.).

der ursprünglichen Wirklichkeit und dem Wesen jener entlegenen Vorgänge wie Persönlichkeiten um so besser entspricht.

Auch Michelagniolo eignet ein der Scholastik verwandter Zug. Das ist schon öfters beobachtet worden, besonders an poetischen Concetti seiner mittleren und Altersperiode, namentlich an solchen, bei denen nicht so sehr das Herz des Dichters beteiligt erscheint. Weniger jedoch in seiner Kunst, es sei denn daß man dies in der Art findet, wie der Meister einen Gedanken in zahlreiche Motive zerlegt und die Ausdrucksmöglichkeiten für eine Vorstellung, die ihn peinigt oder beseelt, gleichsam restlos zu erschöpfen sucht. Aber so wenig die Intensität des Ausdruckes in Michelagniolos Werken ein Erbe Savonarolas ist, ebensowenig ist es der vermeintliche oder wirkliche Scholastizismus des Meisters. Beide Männer waren tief innerliche, spekulirende Naturen, daher sich zwischen ihnen eine Reihe von Berührungspunkten ergibt, bei zahlreichen Divergenzen sonst. Aber jene sind nicht die Folge der Abhängigkeit des einen vom anderen.

Läßt sich demnach ein Einfluß Savonarolas auf Michelagniolos Kunst nach Form wie Inhalt nicht begründen, so ist doch die Einwirkung dieser temperamentvollen Persönlichkeit auf das Innenleben des Jünglings damals nicht gering anzuschlagen. Michelagniolos Frömmigkeit wurde vertieft, vereinfacht im Sinne der Grundgedanken des Christentumes, was ja schließlich auch seinem Kunstschaffen allgemein zugute kam. Es scheint, als ob Savonarolas Auftreten ihm Anlaß zur Einkehr bot. Aus gewissen feierlichen Redeformen in den drei bis vier Briefen, die sich aus jenen Jahren überhaupt erhalten haben, läßt sich — vielleicht — auf eine innere Ergriffenheit, auf eine religiöse Stimmung schließen, die sich aber damals weiter Kreise überhaupt bemächtigt hatte, und der sich auch Michelagniolo hingab. — Vielleicht! — Denn sehr fraglich ist, ob das dürftige Material, das vorhanden ist, schon zu einem solchen Urteile berechtigt.[1]) Ein Brief an den Bruder Buonarroto vom 10. März des Jahres 1498 (st. c.) bezeugt den Anteil, mit dem Michelagniolo von Rom aus Savonarolas Verhalten

---

[1]) Vergl. aber QF. Nr. XVII.

verfolgte. Aber wen interessirte dieses damals in Rom und Florenz nicht? Ungeheuer war die Spannung, in der die Leute lebten. Wird der kühne Mönch, der mit solchem Freimute die Schäden der Kirche an Haupt und Gliedern bloßgelegt hatte, sich den über ihn verhängten kirchlichen Zensuren unterwerfen? Oder wird er offen gegen das anerkannte, wenngleich unwürdige, ja verbrecherische Oberhaupt der Christenheit auftreten, und eine Katastrophe über ihn hereinbrechen? Wenn alle Welt davon redete, so wäre es wunderbar gewesen, wenn dies nicht auch Michelagniolo getan hätte. Aber auch das ist gewiß: Wenn er in jenen Monaten des Jahres 1498 in der Heimat gewesen wäre, er hätte weder zu denen gehört, die in fanatischem Eifer die Pyramide der Eitelkeiten auftürmten und umtanzten, noch zu denen, die nicht schnell genug die Brandfackel in den Scheiterhaufen schleudern konnten, der kurz danach um Savonarola „am Kreuze“ aufgeschichtet war. „E' gli vogliono crucifiggere“, „Sie wollen ihn kreuzigen“, bemerkt Landucci mit der atemlosen Spannung des Augenzeugen und mit dem tiefen Erbarmen eines wackeren Mannes, dem dieser Ausgang des gottbegnadeten Propheten das Herz zerriß. Wohl nicht viel anders war Michelagniolo gesinnt, der den Bestrebungen des Mönches vollen Erfolg wünschen mochte.

Und noch eine Tatsache läßt sich feststellen: Inmitten einer fast heidnisch gewordenen Umgebung wies Savonarola nachdrücklich wieder auf die Bibel hin. Und auch Michelagniolo folgte dieser Anregung. Nicht daß sie ihm erst der Mönch von San Marco überhaupt erschlossen hätte. Michelagniolo wird zu diesem Buche der Bücher kraft Erziehung und Neigung schon vorher gegriffen haben. Wohl aber verstärkten sein Lehren und Wirken die Tendenz der einfachen, ich möchte sagen, natürlichen Frömmigkeit des Jünglings, und mit erneutem Nachdrucke wird er sich dem Studium des Alten wie des Neuen Testamentes hingegeben haben. Die Bibel wird neben der Natur und der Antike die dritte lebendige Quelle seiner Kunst und die fast ausschließliche seiner Religiosität. Und indem sich Michelagniolo gewöhnte, unmittelbar aus ihr zu schöpfen, vermochte er nicht bloß gewisse biblische Stoffe und Vor-

stellungen auch künstlerisch zu einer bis dahin unerreichten Reinheit, Größe und Wirkung abzuklären, sondern auch immer mehr zur wahren Freiheit eines Christenmenschen durchzudringen. Nicht daß er sich damit von der Kirche und ihrer Lehre gelöst hätte. Michelagniolo ist bis zum letzten Atemzuge ihr treuer Sohn geblieben; von peinlicher Gewissenhaftigkeit in bezug auf die Übungen und Pflichten, die sie auferlegte; tief überzeugt von ihrer Notwendigkeit und Heilsvermittlung. Etwa wie Luca Landucci[1]) hielt auch er sich von dem Savonarola im Kirchenbanne zurück, und Luthers Auftreten und Ziele waren ihm durchaus unverständlich, ja unsympathisch. Das Studium der Bibel führte ihn aber zuletzt von selbst dazu, über das äußerliche Kirchentum hinaus, allein in der Rechtfertigung durch den Glauben und in dem unmittelbaren persönlichen Verhältnisse zu Gott als seinem Schöpfer und Vater Frieden und Heil seiner Seele zu finden. Und auch nach dieser Richtung hin wird Savonarola, vielleicht schon zu seinen Lebzeiten, sicher aber später, unter dem Einflusse von allerlei äußeren wie inneren Erlebnissen, wirksam geworden sein! Eben Condivi sagt treffend und einfach: „Michelagniolo hat mit großer Aufmerksamkeit und mit großem Eifer die heiligen Schriften des Alten wie Neuen Testamentes gelesen sowie derer, die sich darum bemüht haben, wie die Schriften Savonarolas.“[2])

---

[1]) Giusta vel ingiusta (la scomunica) timenda est; ma non volli mettermi mai a pericolo andare a udirlo — „Ich wollte es nicht riskiren.“ — (p. 162. 163.)

[2]) Cap. 56. 3.

ACHTES KAPITEL.

Michelagniolos Flucht. In Bologna.

Michelagniolos Verhältnis zu dem Prior von San Marco wird sich bereits zu Lebzeiten Lorenzos angeknüpft haben. Vielleicht mit dem Momente, als San Marco dem Andrange nicht mehr genügte, und die Kanzel von Santa Maria del Fiore dem Repräsentanten der Fiorenza Sacra, dem Nachkommen und Gesinnungsgenossen eines heiligen Gualbert, eines Bernhard von Clairvaux oder eines Fra Antonino zugänglich gemacht wurde, d. h. seit den Fasten des Jahres 1491.[1]) Savonarolas Beziehungen zum mediceischen Hofe waren auch nicht feindlich. Das litten schon die Traditionen von San Marco nicht, und persönliche Velleitäten durften den korrekten Verkehr nicht trüben. Piero erwies dem unerschrockenen Mönche sogar Wohlwollen: Er befürwortete dessen Bestrebungen, den Konvent von San Marco unabhängig zu machen. Dies bedingte aber für den Prior zum mindesten kluge Zurückhaltung, der auch nicht gegen den Medici konspirirte. Und erst nach dessen Sturze war er der gegebene Führer von Florenz. Für die Familiaren des Palastes bestand kein Verbot, das Kloster San

---

[1]) Seine erste Predigt in Florenz nach jahrelanger Pause fand am Sonntage den 1. August 1490, seine Ankunft überhaupt a. 1482 statt. (Gherardi nuovi doc. su Sav. p. 369 und die Spektatorbriefe.) Lorenzo betrieb seine Rückberufung nach Florenz (vergl. den Ricordo vom 29. April 1489; dazu Pieros Ricordo vom 9. Mai 1493 in QF. IX).

Marco und die Predigten seines Oberhauptes zu besuchen. Bei hervorragenden Gelegenheiten wenigstens wird Michelagniolo nicht gefehlt haben. Wir mögen uns denken, daß der Jüngling, vielleicht zusammen mit dem Cardiere und anderen Familiaren Pieros, auch der furchtbaren Predigt Savonarolas vom 21. September 1494 beigewohnt hatte. Karls VIII. Einbruch war erfolgt. Auf ihn als auf den neuen Cyrus hatte der Dominikaner bereits in den Fasten 1494 hingewiesen. Die ersten Schritte des Königs waren von Erfolg gekrönt. Am 5. September zog er in Turin ein. Die vornehmste Militärmacht Italiens, Neapel, Pieros intime Verbündete, erlitt eine Niederlage, — am 11. September bei Rapallo, — die mit Rücksicht auf das darin vernichtete Prestige eine entscheidende genannt werden kann. Die wildesten Gerüchte schwirrten durch Florenz. Überall Angst, Aufregung, Gärung. Gerade am 21. September lief die Nachricht ein, (die sich dann als übertrieben erwies), daß Genua dem Könige einen glänzenden Empfang bereitet hätte. Da begann der blasse Mönch mit den tiefliegenden, flammenden Augen, selbst aufs äußerste ergriffen, unter erwartungsvoller Stille, mit einer wie aus dem Grabe dringenden Stimme, anknüpfend an die Sündflut, die die erste Menschheit vernichtete[1]): „Ecce ego adducam aquas diluvii ſuper terram. — Siehe, ich will Wasserwogen über die Erde strömen lassen, daß sie rein werde von allem Unrate" usw.

Die Wirkung dieser eindrucksvollen Rhetorik war ungeheuer. Allgemeine Niedergeschlagenheit herrschte in der dicht gescharten Menge. Als wäre plötzlich ein Hagelwetter auf ein Kornfeld niedergeprasselt. Entsetzen lähmte die Zuhörer. Weinen und Schluchzen ertönten allenthalben. Graf Pico della Mirandola, der zwei Monate später starb, sagte, sein Leib wäre bei diesen Worten erschauert, und die Haare hätten ihm zu Berge gestanden.[2]) Nicht viel anders mag es Michelagniolo ergangen sein. Und zu dieser Gemütserschütterung

---

[1]) I. Mose 6. v. 17. Vergl. Villari I. 2. 203; Pastor III. 128.

[2]) Graf Pico († 17. November 1494) wird es gewesen sein, nicht Polizian, wie Pastor meint († 28./29. September 1494). (Fiorenza p. 270; Tiraboschi VI. 1107 ff.); denn wenn Polizian nach Parenti an einem hitzigen Fieber innerhalb von vierzehn Tagen starb, wie kann er noch am 21. September in Savonarolas Predigt gewesen sein?

gesellten sich neue Sensationen, vor allem der Tod seines Gönners und Beraters Polizian, kurz darauf die Vision Cardieres und der angebliche Schwur Karls VIII., die Bevölkerung von Florenz über die Klinge springen zu lassen. — Und Piero wollte in unbegreiflicher Verblendung nicht hören? Gerade diese Haltung des Magnifico hat vielleicht Michelagniolo den Gedanken an Flucht eingegeben. Indem er die Sache der Medici in Florenz für verloren hielt und für seine persönliche Sicherheit fürchtete, suchte er wenigstens dem drohenden Verhängnisse aus dem Wege zu gehen. So motivirt auch Vasari den Entschluß des Jünglings. Und merkwürdig, so vollständig traute Michelagniolo dem Wundermanne von San Marco doch nicht, war auch keineswegs für seine Person bereit, ihm in die neue mystische „Arche Noahs" zu folgen, die vor allen Tribulationen der Zeit Sicherheit böte. Während zweier Tage trifft er in aller Stille seine Vorbereitungen. Nur seine nächsten Angehörigen werden von seinem Plan gewußt und ihn gebilligt, wenn nicht angeregt haben.

Michelagniolo ist dann etwa den 10. oder 11. Oktober 1494 von dem Garten von San Marco aus, der der Porta San Gallo am nächsten lag, fortgeritten und etwa gegen Ende dieses Monats in Bologna zum zweiten Male eingetroffen.[1]) Die Geschichte mit dem Wachssiegel auf dem rechten Daumen ist gewißlich nicht passirt. Eine derartig törichte Verordnung haben die Bentivogli nicht erlassen; auch sind alle diesbezüglichen Nachforschungen im Staatsarchive daselbst resultatlos verlaufen. Michelagniolo hätte sich mindestens zweimal der Prozedur der Abstempelung unterziehen müssen, auf der Tour nach Venedig und bei seiner Rückkunft. Er spricht aber nur von dem Vorfalle beim zweiten Aufenthalte und ist dabei offenbar das Opfer eines Irrtumes oder einer Mystifikation geworden. Richtig dagegen ist, daß die Fremden sich bei ihrer Ankunft in der Stadt auf der Polizei, (wie wir heute sagen würden), zu melden hatten; und es existirt noch eine große Anzahl solcher Meldezettel.[2])

---

[1]) QF. XVIII. Nr. 1.

[2]) In dem ufficio delle presentazioni dei forestieri.

Dies wird Michelagniolo beim Wiedereintreffen übersehen oder für überflüssig erachtet haben und also straffällig geworden sein.

Endlich will Michelagniolo wieder durch Zufall, wie früher unter Lorenzo il Magnifico, in das Haus des Bologneser Edelmannes gelangt sein. Einen jungen und unbekannten Künstler nimmt man nicht so ohne weiteres auf; auch läßt sich Aldovrandis Entschluß keineswegs aus seinem Kunstenthusiasmus erklären, denn Michelagniolo hat für ihn nichts gearbeitet. Weniger rätselhaft erscheint dagegen sein Tun bei der Annahme, daß er von Michelagniolo bereits gehört hatte, unterhielt er doch seit seinem Podestat in Florenz im Jahre 1486/87[1]) noch immer Beziehungen zu der Stadt und ihrem Oberhaupte. Dem bekannten Familiaren der Medici öffnete sich aber das Haus des Edelmannes schon leichter; und als Piero II. kurze Zeit danach auf der Flucht nach Venedig in Bologna eintraf und die Gastfreundschaft der Bentivogli in Anspruch nahm, konnte ihm Michelagniolo wieder in einigermaßen gesicherter Position entgegentreten. Im Palaste der Rossi, Pieros Absteigequartier, wird er seinen ehemaligen Herrn bald aufgesucht haben; denn nach wie vor zählte er zu dessen Gefolgsleuten und zwar zu den um so treueren, als es zunächst den Anschein hatte, als teile er mit ihm das Los der Verbannung ebenso freiwillig wie vor sechzig Jahren Michelozzo im Dienste Cosimos. Und die Beziehungen zu den Medici aufzugeben, lag für ihn zu keiner Zeit, weder im Jahre 1494 noch später, die geringste Veranlassung vor.

Der Aufenthalt in Bologna ist für Michelagniolo Buonarroti von großer Bedeutung gewesen. Da Aufträge zunächst nicht zu erwarten waren, mag er sich fleißig in der Stadt umgesehen haben. Zwar bot diese längst nicht die Fülle und Mannigfaltigkeit von Kunstschätzen wie die Heimat. An Selbständigkeit der Produktion, an Kontinuität der Entwicklung zur Höhe vermochte sich Bologna nicht entfernt mit Florenz zu messen. Wenige schüchterne Anfänge

[1]) Vergl. QF. III. p. 9.

von ausgesprochen provinzialem Charakter abgerechnet, erscheint hier die Kunst meist importirt. Fremden Meistern, vornehmlich aus Toskana, verdankte die Stadt ihre Denkmäler; und allenthalben konnte der Jüngling den Einfluß und das Übergewicht von Florenz beobachten. Immerhin, Michelagniolo fand auch hier Gelegenheit, fruchtbare Anregungen in sich aufzunehmen und künstlerisch zu verwerten.

Es ist bereits auf den Zusammenhang zwischen ihm und Jacopo della Quercia aus Siena[1]) hingewiesen worden. Dieser große Bildhauer, der bei aller altertümlich-gotischen Formengebung durchaus modern empfand, wurde nunmehr für einige Zeit Vorbild dem hundert Jahre später geborenen Florentiner. Am Hauptportale von Sankt Petronio, nächst dem Dome einer der vornehmsten Kirchen der Stadt, mit dessen Ausschmückung der Meister seit dem Jahre 1425 betraut war,[2]) konnte Michelagniolo seine reifsten Schöpfungen bewundern; und der Augenschein lehrt, daß er sich in dessen Kunst eingelebt hat. Der „vereinsamte“ Flüchtling fand sich plötzlich einem Künstler von verwandtem Temperamente gegenüber. Die Gefühlsmacht der Gotik und die heroische Auffassung der Hochrenaissance erscheinen in inniger Paarung. Es war nicht bloß die Sicherheit des Gestaltens, die Michelagniolo fesselte; nicht allein die Mannigfaltigkeit der Formen, die er bot, ihre Größe und Schönheit, ihre Fülle und Weichheit; sondern vor allem die Gesinnung, die sich hier kund tat, das Verlangen nach Ausdruck und Bewegung. Jacopo della Quercia überrascht durch die Klarheit und den Reichtum der Erfindung — ein Hauptvorzug des Plastikers, — durch seinen einfachen konzentrirten Stil, der um des Wesentlichen willen auf genauere Ausführung wohl verzichtet und leicht typisch wird, durch die Energie und Vielseitigkeit der Charakteristik, die selbst Übertreibungen zu Gunsten eindringlicher Wirkung nicht scheut. Gewiß hält das Naturstudium dieses Meisters dem der Zeitgenossen in Florenz — eines Donatellos z. B. — nicht Stand. Was ihn

---

[1]) 1374—1438; p. 82.

[2]) Der Kontrakt ist vom 28. März 1425. (Milanesi doc. San. II. p. 125; Cornelius Jacopo d. Quercia Halle 1896.)

aber weit über alle Tre- und Quattrocentisten erhebt, das ist seine eminent subjektive Schaffensweise. Ein reifes, merkwürdig verfeinertes, psychologisches Wollen spricht aus seinen Werken, um so reizvoller und persönlicher dort, wo die Darstellungsmittel noch unzulänglich sind oder ganz versagen. Ein mächtiges, inneres Leben strömt aus seinen Menschen, wie ruhig und gemessen sie auch äußerlich sich geberden mögen. Bald äußert es sich in sinniger Andacht, bald in würdevoller Ruhe und Hoheit; dann wieder in tiefster Ergriffenheit und in leidenschaftlicher Bewegung. Damit korrespondiren die kühnen Stellungen, die Drehungen und Wendungen seiner Körper, die Überschneidungen, das Wirken durch Kontraste. Die seelischen Vorgänge offenbaren sich bei ihm nicht bloß, wie nach alter gotischer Gewohnheit, im Mienenspiele; die Belebung erstreckt sich über den ganzen Körper, der in allen Teilen in Spannung und Sympathie versetzt erscheint, in der wundervollen Geberdensprache, besonders der starkknochigen Hände, und nicht zum mindesten in der Gewandung, die meist von schwerem Stoffe und von pompösem Wurfe, doch unruhig und knitterig den Eindruck der Wucht und Größe steigert. Quercia weiß die Empfindungen der Menschenbrust zu ergreifendem Ausdrucke zu bringen. Oft ist es ein Komplex psychischer Bewegungen, für die er entsprechende Formen sucht und meist auch findet.[1]) Man schaue zum Beweise dessen nur auf das erste Elternpaar in der Vertreibung aus dem Paradiese, wie da Schmerz und Verzweiflung, Reue und Scham, Stolz und Unwillen in seltsamer Mischung miteinander kämpfen, und Adam in so drastischer Weise, als Mann und Schützer seines schuldbeladenen Weibes, zugleich den Arm wie zur Abwehr gegen den Vollstrecker göttlichen Zornes erhebt. Heroische Existenzen von stärkster Willensäußerung und in verschiedenen Stadien geistiger Erregtheit treten in den achtzehn Halbfiguren von Propheten entgegen, die ihre Pendants — nicht Kopien — erst wieder in denen der Sixtinschen Decke erhalten.

---

[1]) A. Hildebrandt würde hier in der ihm eigenen verklausulirten Weise von der Form als seelischem Funktionsausdrucke reden. (Problem d. Form. 1901. p. 98. 100 usw.)

So wie Michelagniolo schuf auch schon Jacopo della Quercia „aus dem Kopfe heraus“.[1]) Seine Gestalten tragen den Stempel des Selbstempfundenen und Unmittelbaren an sich. Nur zu verständlich, daß diese so geschlossene, in der Erfindung wie in der Wahl der Mittel zur Erreichung ihrer künstlerischen Absichten so selbständige, so ungestüm sich äußernde Persönlichkeit damals auf den jungen Michelagniolo den nachhaltigsten Eindruck gemacht hat. Bis zur Pietà und Madonna Brügge, ja noch in der Sixtinamalerei lassen sich gewisse Beziehungen zu dem großen Sienesen konstatiren und nicht bloß in Äußerlichkeiten, wie z. B. in der wogenden Gewandbehandlung, sondern auch in der Auffassung und in den Motiven.

Doch darf man Quercias Einfluß wieder nicht überschätzen. Einen radikalen Stilwandel in dem Schaffen des Jüngeren hat er nicht bewirkt. Nicht einmal für längere Zeit ist er ausschließlich maßgebend gewesen. Dazu war Michelagniolo Buonarroti denn doch zu selbständig und eigenwillig. Quercias Kunst bedeutete ihm eine weitere Etappe auf dem Wege zur eigenen Vervollkommnung. Sie mußte ihn in seiner Schaffensweise bestärken; und das lebhafte Gefühl innerer Verwandtschaft bewirkte auch eine gewisse Assimilation an die Formensprache des Vorgängers. Aber das war vorübergehend. Bald unter den neuen Eindrücken, die namentlich Rom und seine Ruinenwelt boten, verblaßten allmählich die Reminiszenzen an den Meister von San Petronio. Und auch der Ansicht ist nicht beizupflichten, daß Quercias Einwirkung auf Michelagniolo im Jahre 1494/95 nur sekundärer Natur gewesen wäre; eine erneute und volle Befruchtung durch ihn vielmehr erst zwölf Jahre später stattgefunden hätte, als der inzwischen gereifte Künstler von zweiunddreißig Jahren zum zweiten Male und länger als zuvor in Bologna Aufenthalt nehmen mußte, um die Statue Julius' II. auszuführen,[2]) was besonders an der Malerei der Sixtinschen Decke zu bemerken wäre. Die Papststatue, an der sich diese Steigerung (oder Vertiefung) zu-

[1]) Justi Michelangelo p. 73.
[2]) J. Klaczko Rome et la Renaissance 1902 p. 100.



Arca di San Domenico



nächst hätte zeigen müssen, ist ja leider nicht mehr vorhanden.[1]) Zwischen den Gestalten von San Petronio und der Sixtina ist ein prinzipieller Zusammenhang unleugbar, eine Folge der Wahlverwandtschaft beider Meister sowie ihrer Bekanntschaft aus früherer Zeit. Darum besitzt aber noch längst nicht „der Gestaltenkreis der Sixtinschen Decke in den Werken Quercias seinen Ursprung“, oder darf geradezu von einer „Wiederholung einzelner Kompositionen Quercias auf der Wölbung der Sixtinschen Kappelle gesprochen werden.[2]) Zahllos, von verschiedener Dauer und Intensität sind die Einflüsse, die einen edlen Geist befruchten. Wer vermag mit Glück, gleichsam restlos, in individuelle Elemente zu zerlegen, was sich beim Genie in stärkstem und unlöslichem Einklange offenbart? Gerade an der Art ihrer Verarbeitung und Umgestaltung erschließt sich erst allseitig eine schöpferische Potenz. Und so wird man gewiß bei der Betrachtung und Analyse der Sixtinamalereien Michelagniolos von den Meisterwerken Masaccios, Ghibertis und Quercias ausgehen, von jenen genialen Männern, die vor ihm den gewaltigen Stoff künstlerisch zu fassen und zu formen unternommen hatten. Man mag untersuchen, wie Michelagniolo auf sie reagirte; alsdann auch auf „Anklänge“, Ähnlichkeiten und Analogien als natürliche Folgen von Tradition wie künstlerischer Erziehung hinweisen. Man mag endlich die Filiation eines Motives, einer bestimmten Form bis in ihre Anfänge hin verfolgen; — aber als unbestreitbar bleibt bestehen: Neben dem Michelagniolo des Juliusdenkmales und der Sixtinadecke kann was Ideenverkörperung und Formenenergie anlangt Jacopo della Quercia überhaupt nicht mehr in Betracht kommen. Der war damals innerlich wie äußerlich überwunden, und der Eindruck besteht, als sei alles, was in der Beziehung vor Michelagniolo geschaffen worden war, versunken, und als hätten diese alten Vorstellungen nun erst ihre voll- wie endgültige Gestalt gewonnen.

---

[1]) Die Zeichnung mit dem Kopfe Julius' II. (Uffizien, Nr. 18718), die N. Ferri und Jacobsen publizirt haben, in Lapis, ist nicht von Michelagniolos Hand, hat auch nichts querceskes an sich. Ebensowenig ein Blatt bei Mr. Heseltine in London.

[2]) Cornelius a. a. O. p. 189f. Wickhoff die Antike im Bildungsgange Michelagniolos p. 431.

Michelagniolo verlebte den Winter des Jahres 1494 auf 95 im Hause des Edelmannes zunächst ohne rechte Beschäftigung. Sein neuer Gönner bestellte nichts bei ihm, hatte aber großes Wohlgefallen an seinem regen Geiste und behielt ihn als Gesellschafter länger als ein Jahr bei sich. Ein Verehrer Florentiner Literatur, bediente er sich seiner als Vorleser. Michelagniolo mußte ihm des Abends vor dem Einschlafen Stücke aus Dante und Petrarka, zuweilen auch aus dem Dekamerone vortragen. Vielleicht wurden dabei auch moderne Dichtungen, solche Polizians und Lorenzos il Magnifico berücksichtigt; und Vasari weiß zu erzählen, daß es Michelagniolos Organ und Aussprache waren, die ihn zum Vortrage seiner heimischen Poeten besonders geeignet erscheinen ließen. Tagsüber mochte er meist sich selbst überlassen gewesen sein, seiner Ausbildung gelebt und fleißig gezeichnet haben; und die Proben, die der junge Künstler dabei ablegte, sein reifes Urteil über die zeitgenössische Kunst, seine Sehnsucht nach Tätigkeit und Verdienst veranlaßten endlich den Hausherrn, der als Mitglied der obersten Stadtbehörde, der Sedici, eine einflußreiche Stellung bekleidete, ihm Arbeit zu verschaffen.

Bolognas kostbarste Reliquie ist der Leib des heiligen Dominikus.[1]) Er ruht in einem Sarkophage von feinstem griechischem Marmor, Arca genannt, den Nicola Pisano und sein Gehilfe, der Dominikanermönch Fra Guiglielmo, in den Jahren 1265 bis Anfang 1267 angefertigt und mit Statuetten und Reliefs geschmückt hatten. Dieser Marmorschrein ist in den folgenden Jahrhunderten zu einem pompösen Grabmale von über sechs Meter Höhe ausgestaltet worden, das mehrfach seinen Standort wechseln mußte. Zu Michelagniolos Zeit befand es sich in einer der Verehrung des Heiligen speziell geweihten Ädicula, einem Anbau an San Domenico, im Chiostro gelegen, zu dem man auf einer Treppe gelangte, und der teilweise den Platz der heutigen, weiträumigeren, mit einer Kuppel überdeckten und mit Statuen und Fresken geschmückten Kappelle, doch in anderer (nach Osten gerichteten)

---

[1]) Vergl. die Abbildungen. QF. XVIII. 2.

Anlage, einnahm.[1]) Ein Bildhauer, wie der erste Nicola geheißen, Sohn eines Antonio, auch ein Apulier, angeblich aus der Stadt Bari, wurde im Jahre 1469 beauftragt, der Arca einen passenden Abschluß zu geben; denn bis dahin hatte der Sarkophag nur einen flachen Holzdeckel, über den man an Festtagen eine Brokatdecke zu breiten pflegte. Von diesem zweiten Nicola stammt der merkwürdige Aufsatz, „el Cappello dell' Archa", der mit Statuen, Reliefs und Ornamenten reich besetzt und von übermäßiger Höhe, bei aller Schönheit im einzelnen einen überladenen Eindruck macht. Namentlich zum Grabschreine selbst steht er in keinem rechten Verhältnisse, ein Übelstand, den man wohl empfunden und durch Einschiebung eines reliefirten Sockels, eines Meisterwerkes Alfonsos Lombardi (aus den Jahren 1532 bis 1536 oder 1537), freilich ohne rechten Erfolg, zu entfernen gesucht hat. Der Aufbau, welcher in wunderlicher Mischung gotische und Renaissance-, ja hier und da barocke Elemente zeigt, spielende Formen neben schwerfälligen, dürre, nüchterne und wieder naturalistische Bildungen von feiner Empfindung und elegantem Schwunge,[2]) erregte die höchste Bewunderung und trug seinem Schöpfer den Ehrentitel eines Nicola „dall' Arca" ein. Allein der Meister, der auf Grund eines genau stipulirten Kontraktes, nach festem, von den Dominikanern wie von der Stadtbehörde und dem päpstlichen Legaten gebilligtem Plane arbeitete, starb kurz vor seiner Vollendung am zweiten März des Jahres 1494 (st. c.), etwa acht Monate vor der Ankunft Michelagniolos in Bologna.

Es scheint nun, daß man zwecks Ergänzung des Fehlenden bereits mit einem einheimischen Künstler, dessen Namen nicht überliefert ist, wohl einem Schüler oder Gehilfen Nicolas, in Unterhandlung stand. Nun aber war Michelagniolo inzwischen eingetroffen;

---

[1]) Anno 1532 erhielt sie eine besondere Sakristei. Die moderne Kappelle seit 1596 (bis 1623). Als Datum der Überführung der Arca in diese wird der 25. April 1605 oder der 29. April 1607 angegeben (P. Bonora p. 34; Berthier tombeau de Saint Dominique Paris 1895 p. 45).

[2]) Hauptsächlich im Dekor: z. B. die reizvollen Delfine im Gegensatze zu der langweiligen Form der breit auseinander gezogenen Voluten, eher ein trecentistisches Motiv.

und dem Einflusse seines Gastfreundes gelang es, diesem den Auftrag zuzuschanzen. Condivi[1]) erzählt, Giovanfrancesco Aldovrandi habe ihn eines Tages vor die Arca geführt und gefragt, ob er sich wohl getraue, diese Arbeit zu übernehmen? Und auf Michelagniolos bejahende Antwort, habe er sie ihm überweisen und nach ihrer Beendigung dreißig Dukaten auszahlen lassen.

So einfach und ohne Hindernisse wird diese Angelegenheit nicht abgelaufen sein. Es zeugt gewiß von großem Vertrauen, daß ein junger Fremdling den einheimischen Kräften vorgezogen ward; und das hat sicherlich Neid und Ärgernis sowie die unbehagliche Stellung Michelagniolos in Bologna verursacht. Mag auch Giovanfrancesco für ihn stark gewirkt haben, Michelagniolo mußte sich doch erst ein solches Zutrauen verdienen; und das konnte nur durch vollgültige Beweise seiner Befähigung geschehen. Er wird Proben abgelegt haben, die wir heute nicht mehr kennen, die aber den maßgebenden Faktoren in der Stadt wie im Orden derartig ausreichend erschienen sein müssen, daß jede Rücksichtnahme auf lokale Persönlichkeiten und Einflüsse ausschied. Es scheint ferner, daß Michelagniolo einfach in den vorhandenen Kontrakt eintrat, und daß ihm kostenlos auch die Materialien geliefert wurden, darunter solche, die bereits sein Vorgänger bis zu einem gewissen Grade zugerichtet hatte. Und endlich konnte es sich nur um Nebenfiguren handeln, daher die relativ unbedeutende Summe, die dafür ausgeworfen war.[2]) Infolge davon sowie aus dem kleinen Maßstabe und nicht etwa nur

---

[1]) Cap. 13. 2. f.

[2]) Doch muß andererseits diese Bezahlung ausreichend gewesen sein. Nach den Aufzeichnungen des Bruders Lodovico da Prelormo, des langjährigen „Archista" des Grabschreines, der 1527 sein Amt antrat und noch im Jahre 1575 lebte, erhielt Nicola einmal noch viel weniger: Anno 1491. Tunc dominus Ludovicus et domina Joanna de Bologninis ceperunt edificare cum duabus aliis capellis unam ad honorem St. Hieronymi, aliam ad honorem St. Sepulcri, que finem habuerunt 1493; con doe statue, una del B. Alberto Magno, l'altra del B. Raimondo da Penaforte, e costeteno a Madonna Zoanna 6 ducati. Et totam magnam capellam (heute die des h. Thomas) cum duabus parvis capellis ornaverunt picturis et figuris, ut patet super tribus hostiis: Nam supra portam sacristie est imago et il vero ritratto dil B. Antonio arcivescovo di Fiorenza, fatta in Fiorenza, et supra portam St. Hieronymi est imago B. Alberti Magni . . . iste doe figure facte sunt Bononie e montano sei ducati d'oro de mano di maestro Nicolo dall' Arca (Berthier p. 35).

mit der Kürze der Zeit läßt sich die skizzenhafte Behandlung erklären, die Michelagniolo beliebt hat, trotz der Nähe, aus der seine Arbeit gesehen werden will. Denn als er diesen ehrenvollen Auftrag übernahm, war er sich noch keineswegs über den Termin seiner Rückkehr nach Florenz im Klaren.

Es fehlten aber an der Arca di San Domenico im ganzen noch vier Statuetten: Drei Deckelfiguren, — der heilige Petronius, einer der Patrone Bolognas, daher er mit dem Stadtmodelle abgebildet ist, an der Front; der heilige Prokulus und Sankt Johannes Baptista, die aus unbekannten Ursachen für die zuerst projektirten Sankt Vincenz und Sankt Thomas von Aquino ausgeführt wurden, auf der Rückseite, — sowie einer der beiden Leuchter tragenden Engel, die als Gegenstücke projektirt waren und heute die Grablade rechts und links flankiren, doch so zugleich daß sie vor ihr auf dem Altartische knieen, gleich als wollten diese Herolde des Himmels bei einer heiligen Funktion zu Ehren des Ordensstifters administriren.

Nach Condivi führte Michelagniolo davon eigenhändig zwei Gestalten aus, den Engel und Sankt Petronius, für die er eben zwölf und achtzehn Dukaten erhielt; nach anderen, früheren, aber darum doch nicht glaubwürdigeren Nachrichten drei, außer den beiden genannten noch Sankt Prokul. Der Täufer ist eine Arbeit Girolamos Coltellini aus dem ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts, vielleicht gleichzeitig mit den Sockelreliefs Lombardis entstanden. Michelagniolo scheint vorzeitig nach Florenz zurückgekehrt zu sein, ohne überhaupt Hand an diese Statue gelegt zu haben; und beim zweiten Aufenthalte in Bologna, nachdem er Rom kennen gelernt und an Aufgaben höchster Art seine Meisterschaft bewährt hatte, war er für dergleichen Zuckerbäckereien nicht mehr zu haben.

Der Prokulus verunglückte am 4. August des Jahres 1572 am Vorabende zum Feste des heiligen Dominikus. Beim Abstauben der Arca erhielt er von einer Leiter einen Stoß, so daß er zu Boden fiel und in mehrere Stücke zerschellte. Auf Veranlassung des achtzigjährigen „Archista“ Fra Ludovico da Prelormo, der seines Amtes als Hüter der Gebeine des Heiligen und seines Grabschreines fünf-

undvierzig Jahre bereits, mit einer fast religiösen Hingebung waltete und besonders vor Michelagniolo, den er gekannt hatte, unbegrenzte Verehrung hegte, wurden die Stücke aufgelesen und von einem Bildhauer schlecht und recht zusammengesetzt, worauf die Statue wieder an ihren alten Platz kam; auch wurde diese wie die anderen Figuren der Arca mit eisernen Stiften der größeren Sicherheit wegen verankert.

Die Gestalt dieses Heiligen nun, in dessen zur Faust geballter Rechten ursprünglich ein Gegenstand steckte, etwa eine Lanze oder eine Fahne, Attribute mit denen Sankt Prokul sonst dargestellt zu werden pflegt, weniger ein Schwert, kann nur in bedingtem Sinne für Michelagniolo in Anspruch genommen werden. Sie macht einen durchaus fremdartigen Eindruck. Offenbar liegt keine eigenhändige Arbeit vor; und aus dem Grunde nennt sie auch Condivi nicht.[1]) Um so besser paßt sie in den Gestaltenkreis Nicolas dall' Arca nach Motiv, Ausdruck, Typus und Formengebung. Ein Vergleich mit den heiligen Florian und Agricola oder mit den Serafimköpfen an der Arca macht diesen Zusammenhang gewiß. Nur an den Falten des kurzen Kittels, den der Heilige trägt, bemerkt man die unruhige, „undulirende“ Manier, welche auch der Engel und Sankt Petronius zeigen, und die auf Jacopo della Quercia zurückgeht. Doch ist sie längst nicht so ausgesprochen wie bei jenen. Eben die Ausführung der Statuette war, als sie Michelagniolo übernahm, bereits zu weit gediehen, als daß noch nennenswerte Änderungen angebracht werden konnten. Er wird sich daher auf eine oberflächliche Überarbeitung beschränkt haben, und nur das Röckchen bot Gelegenheit, etwas mehr Bewegung in die sonst so steife und wenig durchgebildete Gestalt zu bringen.

---

[1]) Auch Pietro Lamo in der Graticola di Bologna a. 1560 nicht: St. Domenico: .... E sopra laltare ui sono dui Angilj, e Michelagnolo ne fece uno, qual' è a ma dirita, e lauoro in uno San Petronio coe neli pani. E Alfonso squltor fece abaso nel peducio 3 instoriete de figure, longe sei oncie, di basso relieuo; e sono deli miracoli de sa Domenicho. E di sopra ue un san Giano Batista di marmoro, longo un pe e mezo, di tuto rilieuo per ma de Hieronimo de Cortelinj; e il resto dele figure son de ma dal m°. Nicolo dal archa siauon *(schiavone)*, e il casson fu di ma de un altro; e laltro lo fece m°. Niccolo dal archa insemo con tuta larcha, opera rarisima.

Man hat den heiligen Petronius und den Engel mit dem Kandelaber bisher nicht sonderlich günstig beurteilt;[1]) es seien Arbeiten eines Anfängers, Gelegenheitsäußerungen, nicht sonderlich bedeutend nach Format und Ausführung. Allein von dem kleinen Maßstabe einer Figur hängt noch nicht ihr künstlerischer Wert ab. Nimmt man den Herkules-Strozzi und den Crucifixus von Santo Spirito aus, so war dieser bisher der übliche. In seinen Reliefs war Michelagniolo stets unter einem Meter Höhe geblieben. Man darf daher auch nicht bei den Bologneser Statuetten „von einem gewaltsamen Abbruche der Entwicklung“ des Künstlers reden. Vielmehr handelt es sich hier um zwei höchst interessante, für ihren Schöpfer charakteristische Werke, die dem Gesamtbilde sich organisch einfügen, und mit denen sich die seines Vorgängers an der Arca nicht entfernt messen können. Gerade in Ermangelung jener beiden großen Statuen leiten der heilige Petronius und der Engel (zusammen mit dem Giovannino) ganz vortrefflich von der Madonna an der Treppe zu den Freiskulpturen der ersten römischen Periode über.

Welches Leben erfüllt diese beiden Figürchen den leblosen Gestalten Nicolas dall' Arca gegenüber! Bei Michelagniolo eine Energie in Ausdruck, Bewegung und Behandlung, die ebenso sehr Wiederhall des eigenen impulsiven Empfindens wie des Studiums Quercias war. Bei seinem Vorgänger allgemeine Typen, Gebärden und Posen, gerade ein Mangel an psychischer Energie. Wohl übt Nicola eine große Anziehung aus durch die rundliche Weichheit und die Glätte seiner Formen. Ein hohes Gefühl für Schönheit und Wohlklang, für stilvolle Behandlung, namentlich der Gewänder, beseelt ihn. Aber der liebreizende Ausdruck seiner Köpfe, der auf den ersten Blick besticht, wirkt auf die Dauer konventionell. Ihre Schönheit und Holdseligkeit erscheinen bei längerer Betrachtung müde und leer und sollten doch nicht so ohne weiteres der Leonardos gleichgestellt werden, wie es geschehen ist.[2])

---

[1]) Grimm, Springer, Symonds fertigen sie kurz ab; der Cicerone ist in starker Überschätzung der Leistung Nicolas dall' Arca befangen. Nur Wölfflin hat ihre Qualitäten erkannt, ohne daß überall seinem Urteile beizupflichten wäre.

[2]) Cicerone[8]. p. 480.

An Michelagniolos Statuetten überrascht dagegen wieder die kräftige Durchführung, die zuweilen auf Detaillirung verzichtet, auch nicht frei von Übertreibungen und Unklarheiten ist, (z. B. in der Gewandung), um so mehr aber die Bedeutung des Motives heraushebt; das zuverlässige Gefühl für den Mechanismus des Körpers und für die Funktion der Glieder, das Streben nach unmittelbarer Wirkung. Betont der Florentiner vor allem die momentane Lebensäußerung — vielleicht auf Kosten der Anmut, (die aber, wenigstens beim Engel, durchaus nicht fehlt) —, so zeigt der Bologneser Geschmack am Zierlichen und Dekorativen. Doch kann dies nicht für die mangelhafte Durchbildung seiner Körper entschädigen; und die Sauberkeit und Korrektheit der Ausführung kontrastirt eigenartig mit dem gesunden, wenn auch derben Wirklichkeitsinne seines Nachfolgers.

Gehen wir einmal hier ins Einzelne, denn erst ein eingehenderer Vergleich mit Nicolas Statuetten an der Arca, wozu die Situation und die Art der Aufgabe an sich schon einladen, erschließt Michelagniolos Leistung in ihrer vollen Bedeutung. Die beiden Engel sowie Sankt Dominikus oder Sankt Franciskus, in deren Mitte San Petronio sich befindet, kommen dafür in erster Linie in Betracht.[1])

Die Stifter der Bettelorden stehen wie teilnahmelos und ohne Regung auf dem Deckel der Grablade. In voller Face, mit leicht gesenktem Kopfe, scheinen sie in den schweren Büchern zu lesen, die sie in den Händen halten. Aber die Richtung ihrer Augen korrespondirt damit nicht. Ihr Blick trifft ins Leere, ohne verinnerlicht zu sein. Und wie kraftlos und zimperlich ist die Art des Zugreifens, ohne Nachwirkung auf Körperstellung und Geberde! Sankt Franz scheint die Last seines eisengebuckelten Folianten überhaupt nicht zu spüren. Unnatürlich genug ist die Lilie dem heiligen Dominikus zwischen die Finger gezwängt, als stecke sie in einem beliebigen Behälter zu täglichem Gebrauche. Beim heiligen Petronius dagegen, der etwas höher wie seine Genossen an der Arca

[1]) Vergl. Abbildungen.



St. Proculus



ist, und den Nicola vielleicht schon angefangen hatte,[1]) Abwesenheit aller Zweideutigkeit und strikteste Motivirung. So ruhig er anscheinend dasteht, es gibt keine bewegtere Gestalt als diesen Patron Bolognas, keine auch von größerer Originalität, mögen immerhin als seine unmittelbaren Vorbilder die beiden die Madonna flankirenden Heiligen Quercias im Tympanon des Hauptportales von San Petronio in Anspruch genommen werden, — was sie ja unleugbar gewesen sind.[2])

Die Verschiedenheit von Maßstab, Standort, Zweckbestimmung erheischte aber eine andere künstlerische Behandlung. Auf Verkürzung und malerische Wirkung im Sinne Quercias konnte z. B. weniger Rücksicht genommen werden, zumal wenn die Statue bereits angelegt war; und auch in der Durchführung unterscheidet sie sich von jenen. Bei Quercia breite und untersetzte Formen, ein wuchtiges Auftreten, das durch die massige, in pompösem Schwalle zur Erde wogende Gewandung noch verstärkt wird. Michelagniolos Petronius ist relativ einfacher: Eine edle, ausdrucksvolle Gestalt von eher schlankem Bau und in vornehmer Haltung; und die ebenso geschlossene wie rhythmisch bewegte Silhouette bedingt hauptsächlich ihre Wirkung. Auffällig für Michelagniolo, der bisher gedrungene Typen bevorzugt hat, sind die gestreckteren Verhältnisse des Heiligen, besonders am Unterkörper, die vielleicht vom Vorgänger übernommen sind. Sein an sich kleiner Kopf ist mit einer hohen Mitra geschmückt; und dadurch, ferner wie die Linien des Körpers und der Kleidung einander parallel laufen, erscheint die Vertikalrichtung der Figur noch gesteigert.

Diese Kleidung ist von komplizirtestem Schnitte: Ein weites faltiges Untergewand von weicherem Stoffe, das bis zum Boden reicht, umhüllt die Glieder; darüber ein Mantel von strafferem Gewebe, den ein Knopf über der Brust zusammenhält, ein dem heiligen

---

[1]) Gewisse Anzeichen sprechen in der Tat für die Richtigkeit der Tradition; gleichwohl liegt eine durchaus selbständige Leistung Michelagniolos hier vor (vergl. QF. XVIII. Nr. 2).

[2]) Wickhoff p. 430; Wölfflin p. 18f.

Ambrosius Quercias entlehntes Motiv. Nach hinten zurückgeschlagen, fällt er auf der rechten Seite in einfacher Undulation herab, während er auf der linken hochgenommen und über den Leib gezogen ist. Dadurch entsteht ein reizvolles Spiel von Kurven, zum Vorteile der plastischen Erscheinung.

Dem Standorte entsprechend, wendet der Heilige seine Front voll dem Beschauer zu; nichtsdestoweniger ist seine Rückseite von gleich sorgfältiger Behandlung. Die Last des Körpers ruht auf dem linken Beine, das fest und sicher auf dem Boden steht, während das rechte, im Knie nach vorn gebogen, etwas seitlich gesetzt ist. Das schöne, bärtige Haupt neigt ein wenig zur Linken. Die Augen schauen ruhig geradeaus. Die Lippen sind leise geöffnet. Höchst charakteristisch für Michelagniolo ist dieser Kopf, von wundervoller Modellirung, mit eigentümlich scharf gerandeten Konturen. In den Händen hält St. Petronius, wie üblich, das Modell der Stadt, das sich in voller Ansicht präsentirt, während es bei Quercia mehr in der Verkürzung angelegt erscheint. Oder vielmehr, es ruht auf seiner Linken, nicht wie ein Spielzeug,[1]) sondern mit seiner ganzen Schwere, die aber mit der Länge der Zeit zu lästig wird; daher unterstützt es der Heilige mit seinem Leibe und legt die Rechte an, um den Halt zu vergrößern. Wie diese Hände gebildet sind, namentlich die Linke mit der kraftvoll untergelegten Handfläche, den gespreizten, doch leise gekrümmten Fingern, das zeugt von scharfer Beobachtung der Wirklichkeit.

Und dieses so einfache, in gewissem Sinne triviale Motiv des Modellhaltens bedingt allein die Stellung der Figur. Daher die Neigung des Kopfes, das Ausladen der Hüfte nach der Gegenseite, die Scheidung von Stand- und Spielbein, wie sich der Oberkörper nach hinten überlegt, und dem entsprechend der Leib ein wenig vortritt, die Schiebung endlich der Gewänder. Wie beim Giovannino und in Rom beim Bacchus, beschäftigt den Künstler das Problem der Equilibrität einer aufrecht stehenden Gestalt; hier zunächst, gleichsam als Anfangsexerzitium, bei einer Statue geringen

---

[1]) Wölfflin.

Umfanges und auch noch ohne die konsequente Durchführung wie später. Die ausgesprochene Frontalität des Heiligen mit dem Dache der Arca als gegebenem Hintergrunde, die mäßige Drehung seines Körpers, und wie er sich aus dem Mantel löst, das alles beeinträchtigt noch die volle statuarische Wirkung. Einen weiteren Fortschritt in der Beziehung weist der Engel mit dem Kandelaber auf. Dieser Umstand, dann die relativ sorgsame Ausführung am heiligen Petronius lassen vielleicht den Schluß zu, daß dieser vor dem Engel vollendet worden sei.

Engel, die Bewohner des Himmels, die Vermittler zwischen Gott und der Menschheit, ständige Begleiter und Diener göttlicher Personen, von Märtyrern und Heiligen, hat die christliche Kunst von Anbeginn an dargestellt. Im Vereine mit Genien und Putten erscheinen sie an Altären, Ciborien, Tabernakeln, kurz an den verschiedensten Kirchenmöbeln und Kultgerätschaften,[1] besonders aber als integrirende Bestandteile toskanischer Grabmalsplastik. Doch auch diese geflügelten Sendboten und Vollstrecker göttlicher Befehle unterliegen dem allgemeinen Vermenschlichungsprozesse und der dekorativen Tendenz, die die Kunst des Quattrocentos beherrscht. Die Hoheit und ernste Feierlichkeit, durch die sie sich ursprünglich in Haltung, Ausdruck und Kleidung ausgezeichnet, entsprechend der Auffassung des Orientes, der Heimat der Flügelgestalten überhaupt, weichen größerer Lebendigkeit und Formenfülle, der starre Typus individueller Mannigfaltigkeit, die ideale Darstellungsweise einer mehr natürlichen. Schieden sie sich ehedem streng nach Alter, Geschlecht, Kleidung und Attributen zunächst von den aus der Antike übernommenen Genien, sodann von den Putten, die in weiterer Differenzirung seit dem Ausgange des Trecentos sich wieder aus diesen entwickelt hatten und vornehmlich dekorativen Zwecken dienten, so verschieben sich im Laufe des Quattrocentos zwischen allen drei Arten allmählich die Grenzlinien. Das reife Jünglingsalter, das bisher ausschließlich für sie in Betracht kam, wechselt mit jugend-

[1]) Von der Rolle, die sie in der Malerei spielen, überhaupt von ihrer ikonographischen Entwicklung kann hier nicht die Rede sein.

licherem, ja mit kindlichem Aussehn und Liebreiz; neben männlichen kommen entschieden feminine Bildungen vor, je nach der Veranlagung und dem Geschmacke der Meister. Man beachte z. B. die mädchenhaften Engel bei Lorenzo Ghiberti und Luca della Robbia. In einzelnen Fällen wird die Entscheidung schwer, ob es sich um Engel, um Genien oder Putten handelt, z. B. bei Donatello; wenngleich eine durchgehende Vermischung wohl nicht stattgefunden hat, das Bewußtsein von ihrer grundsätzlichen Verschiedenheit nie völlig entschwunden ist. Seit den ältesten Zeiten (5. Jhdt.?) erscheinen aber die Engel mit Flügeln versehen und bekleidet, gewöhnlich mit langem Ärmelgewande, bisweilen mit ärmellosem, über das wohl auch ein leichter, geschmackvoll geraffter Überwurf fällt; und die zunehmende Zier- und Prunklust der Zeit verstand dieses Kostüm möglichst reich und komplizirt zu gestalten.

Nicht minder variabel sind Stellung und Funktion der Engel. Auch in der Beziehung ist ihr engerer Pflichtenkreis früherer Zeiten ansprechend erweitert worden. Bald begegnen sie im Zustande der Ruhe, bald in geschäftiger Tätigkeit und Bewegung. Sie knieen, stehen, schweben oder sind in stürmischem Fluge begriffen. Sie finden sich neben der Madonna mit dem Kinde, die über der Bahre, an Altären und Tabernakeln usw. thront, oder zu Häupten und an den Füßen des Toten, — ein Motiv, das Michelagniolo auch beim Juliusdenkmal zu verwenden gedacht hatte; — anbetend, fürbittend, empfehlend oder im Begriffe einen Vorhang zurückzunehmen, der den Verstorbenen den Blicken des Beschauers entzieht, — ein sehr altes und häufiges Motiv, das namentlich in der Plastik der Pisani und der von ihnen abhängigen Cosmaten angebracht und auch im Quattrocento nicht vergessen erscheint. Sie tragen endlich die mannigfaltigsten Gegenstände in den Händen: Zunächst solche die auf das Leben im Jenseits, auf den Trost und die Hoffnung im Sterben, auf die heiligen Personen, die sie begleiten, Bezug haben, als Kronen, Palmen, Kränze, Marterwerkzeuge, Schriftbänder und ähnliche Sinnbilder und Zeichen; dann allerlei profane Geräte, meist kultlicher Art, wie Gefäße und Schaalen, die sie darbringen; Weihrauchfäßchen, die sie schwingen; Vasen mit Blumensträußen,

Bänder, Wappen und Tafeln mit Inschriften.[1]) Sie halten Fruchtkränze und Guirlanden (Ghiberti), spielen die verschiedensten Musikinstrumente (Donatello) u. dergl. m. An dem Tabernakel von Peretola halten sie ein mit einem Marmorkranze umgebenes Medaillon von Bronze mit der Taube des heiligen Geistes, an dem der Impruneta Schriftbänder. Auch Leuchter tragende Engel finden sich in der Kunst des Quattrocento; zwar nicht gerade an Grabdenkmälern, (soviel ich weiß, mit Ausnahme selbstverständlich der Arca di San Domenico), aber in anderem Zusammenhange. Florenz bietet auch dafür Belege. So die knieenden, flügellosen „Engel“ Lucas della Robbia, die sich auf dem Altare der südlichen Sakristei des Domes befinden und etwa im Jahre 1448 entstanden sind, Thonstatuen von Knaben von edler Einfachheit; oder die beiden herrlichen Engel mit den Kandelabern, die in lebhafter Bewegung neben dem Ciborium in San Domenico di Siena knieen, einem Meisterstücke dekorativer Kunst Benedettos da Majano, etwa um 1474 gearbeitet. Vielleicht hat Nicola dall' Arca den Gedanken und das Motiv zu seinem Engel überhaupt der Florentiner Kunst entlehnt, während Michelagniolo, wenigstens in der Kleidung, sicher der heimatlichen Gepflogenheit Rechnung getragen hat. Ihr Schnitt, nämlich ein Untergewand mit ziemlich eng anschließenden und gefütterten Ärmeln, darüber ein langer, weiter und faltiger Rock ohne Ärmel, der an den Hüften in einem Bausche gerafft ist und von einem Gürtel zusammengehalten wird, beide Stücke mit tiefem Halsausschnitte — erscheint den Engelkostümen Florentiner Quattrocentisten nachgebildet.[2])

---

[1]) Wo Träger mit Wappen und Inschrifttafeln (imagines) vorkommen, handelt es sich ursprünglich stets um Genien, aber im Laufe der Zeit vermischen sich auch hier die Vorstellungen. Wenigstens waren die Ghiberti, Luca della Robbia, Rossellini, da Majano usw., der festen Ansicht, bei diesem Motiv Engel auf ihren Grabladen und -Denkmälern angebracht zu haben. Bei den „Engelreigen“ Donatellos an der Cantoria zu Florenz und an der Kanzel in Prato handelt es sich um Kinder, Putten. Genien und Putten ferner erscheinen bekleidet oder nackt — bei Putten ist letzteres meist der Fall — höchstens mit leichtem Überwurfe und endlich geflügelt wie auch flügellos (vergl. Bode flor. Bildhauer der Renaissance p. 253ff.).

[2]) Die Art des Stoffumschlages bei ihm — rundlich, nicht scharf gerandet — beweist, daß das Gewand selbst hochgeschürzt, im Bausche überfällt, nicht daß es sich um einen besonderen Überwurf handelt, wie ihn z. B. die Inschrift haltenden Engel

Michelagniolo sah sich bei der Ausführung seines Engels vielfach beschränkt. Format, Schema, eine Reihe von Einzelheiten waren ihm genau vorgeschrieben. Ein anderer Künstler hätte sich daher wohl mit einer Kopie begnügt. Nicht so er. Sein Engel ist eine eigenartige Leistung und stellt, mit seinem Pendant gegenüber verglichen, eine weit richtigere und befriedigendere Lösung der Aufgabe vor. Unerfindlich ist, wie diese beiden überhaupt miteinander verwechselt werden konnten.[1]) Nicola hat eine jugendliche, feingliedrige Gestalt geschaffen, mit höchst regelmäßigen Zügen, von weicher, femininer Schönheit, die von jeher Entzücken erregt hat, im Grunde aber ausdruckslos ist. Von stiller, gerader Haltung, das anmutige Haupt mit den stilisirten Locken — man möchte fast sagen, mit der Lockenperrücke — nur wenig zur Seite geneigt, dazu mit halbgeschlossenen Augen, scheint er im Knieen eingenickt zu sein oder vor sich hin zu träumen. Die ganze Pose ist schwächlich, die Bewegung des Körpers so gut wie ausgeschaltet. Die zarten Hände halten lässig den Leuchter, der auf dem linken Oberschenkel balancirt. Dazu sorgfältigste Ausführung, unter häufiger Anwendung des Bohrers, (wie auch an den Engeln Rossellinos und da Majanos zu bemerken ist), eine geschmackvolle Dekoration und Gewandung aus dickem Wollenstoffe, dessen volle regelmäßige Falten den Körper fast verdecken. Michelagniolos Engel dagegen ist eine reich bewegte lebensprühende Gestalt. Eben scheint er zum Dienste an der Arca vom Himmel herabgeflattert zu sein. Hastig, noch atemlos,[2]) worauf der halbgeöffnete Mund deutet, beugt er zum Knieen das linke Bein, setzt den rechten Fuß fest auf den Boden, darauf den schweren

---

am Grabmal Benozzos Federighi haben. Lucas Engel auf dem Tabernakel in Peretola, einige der Cantoria und der Tür der Domsakristei zeigen das Gewand ähnlich wie bei Michelagniolo gerafft; desgleichen auch bei Rossellino, Benedetto da Majano usw.; doch ist es von letzteren reicher ausgestattet, mit mantelartigen Draperien darüber, auf die der einfache Sinn Michelagniolos mit Recht verzichtet hat.

[1]) Ganz unverständlich ist Fr. X. Kraus' Urteil (christliche Kunst II. 1. p. 234): „sein vielbewunderter Engel mit dem reizenden Lockenköpfchen schlägt hier entschieden den ihm zur Seite gesetzten, düstern (sic!) Pendant, der jetzt als Michelagniolos Werk erkannt ist."

[2]) Mürrisch und unzufrieden (Wölfflin) ist der Ausdruck nicht; er schöpft vielmehr Atem.

Leuchter, den er mit beiden Händen gepackt hält. Vortrefflich ist dieser Moment des Überganges aus der Bewegung in den Zustand der Ruhe veranschaulicht, nicht minder die Wirkung der neuen Tätigkeit, der der Engel obliegt, auf Körperhaltung und Gesten. Beides bedingt die Verschiebung des Schwergewichtes, das auf das linke mit dem Knie aufgestemmte Bein übergegangen ist, ferner die Vorwärtsneigung des Oberkörpers, die energische, gleichsam ruckweise erfolgte Drehung des schönen Hauptes mit den Augen, die geradeaus und offen auf den vor dem Altar Stehenden blicken, endlich das Übergreifen des linken Armes. Nicola fehlt es an Raumempfindung. Sein Engel in ausgesprochener Profilstellung, parallel zur Front der Arca, wirkt flächenhaft. Er erscheint nur als ein Teil des Hochreliefs der Arca, vor der er ursprünglich stand, ohne selbständige Funktion. Die moderne Aufstellung hilft dem kaum ab. Michelagniolo empfand eine solche Anordnung aber als ein Mißverhältnis. Mochten ihm Vorbild und Platz gewisse Schranken ziehen, er dreht doch seine Figur mehr von der Arca weg und dem Beschauer zu und steigert so ihre Tiefenrichtung. Nicolas Engel weist eine einzige sanft geschwungene Körperlinie vom Kopf bis zur Zehe auf. Auch die große, vom Knie des aufgestützten Fußes nach der Gegenseite herabfließende und sich dort verlaufende Gewandfalte dient dieser einseitigen Tendenz. Seine Beine befinden sich fast horizontal in einer Ebene, gleichmäßig überdeckt von der schweren Kleidung. Bei Michelagniolo divergiren sie; ein ständiger Wechsel der Richtungen. Die Körperteile stehen zu einander in einem wohl abgewogenen, allemal durch die Situation motivirten Gegensatze (wie beim Petronius). Durch solche Wendungskontraste, die an seinen alten Lehrer Bertoldo wie an Quercia erinnern, aber auch sich als Äußerungen des eigenen Naturgefühles erweisen, erhöht er die Lebendigkeit des Geschehens wie die Körperlichkeit der Erscheinung.

Dieser Energie in Anlage, Motivirung und Beseelung entspricht nun auch die Detailbehandlung. Überall kräftige Formen, klare Gliederung, feste Gelenke, entschiedene Bewegung, ein männlicher, kein „düsterer“ Charakter. Michelagniolos Engel ist im Gegensatze

zu dem mehr feingliedrigen Petronius muskulös und untersetzt. Man hat zwischen ihm und dem Profilkopfe des grabenden Adam Quercias eine „auffallende Ähnlichkeit" finden wollen.[1]) Näher liegt der Hinweis auf die Kämpfer in der Kentauernschlacht, an die er in Bau und Temperament erinnert.[2]) Auch der Christusknabe auf dem Madonnenrelief käme in Betracht, besonders was die Behandlung des Nackten anlangt, die bei aller Derbheit rundlich und von jugendlicher Fülle ist. Den Kopf bedeckt kurzes Kraushaar, das in üppigem Wachstume allenthalben bis tief in den Nacken hinunter hervorsprießt. Ein dichter Schopf fällt über die Stirn, die davon niedriger erscheint als sie in Wirklichkeit ist. Das Antlitz ist klein zu nennen im Verhältnis zu dem großen runden Schädel. Die mandelförmigen Augen stehen weit auseinander. Die Ohren sitzen ziemlich zurück und tief am Kopfe. Dazu ein kurzer, voller Hals, eine breite, gewölbte Brust, derbe Extremitäten, zu denen auch die Flügel zu rechnen sind, die wie natürlich aus dem Körper hervorwachsen, nicht als seien sie wie beim Gegenüber angesetzt.

Mit der Einfachheit und Großzügigkeit in Anlage und Formgebung kontrastirt die komplizirte, unruhige Gewandung. Michelagniolo findet Gefallen an weiten, dickwolligen Stoffen, die er unübersichtlich genug anzuordnen scheint. Alles Scharfrandige, Grätige ist dabei vermieden und nicht bloß an der Kleidung, sondern auch sonst noch.[3]) Eigenartig modellirte Flächen mit dellenartigen Eindrücken wechseln ab mit nach den verschiedensten Richtungen zerfließenden Wellen; stumpfe, an der Oberfläche wie abgeriebene Partien mit wulstigen Falten oder mit tiefen Furchen, die sich bald lang hinschlängeln, bald allerlei seltsame Figuren bilden nach Art von Augen, Fischblasen und ähnlichem Detail, das die Gotik mit Vorliebe verwendet, Michelagniolo aber in seine Sprache umgesetzt hat.

Dieser Gegensatz zwischen dem malerischen, mehr andeutenden Gewandstile und der festen, klaren Körperstruktur ist gewiß ein

---

[1]) Wickhoff a. a. O.

[2]) So schon Wölfflin.

[3]) Man sehe z. B. auf das Haar, die Basis, den Kandelaber und das Gefieder.

gewollter. Auch kann dies Gefälte keineswegs „motivlos“ genannt werden. Indem der Künstler gewisse Hauptlinien nach einer Richtung hin durchführt,[1]) indem sich ferner die Stoffmasse den Formen und der Bewegung des Körpers anschmiegt, kommt Gliederung in die Überfülle, und das Nackte vorzüglich zur Geltung. Höchst reizvoll ist z. B., wie der Engel mit der Linken, gleichsam spontan, einen Zipfel des Oberkleides hochnimmt und zugleich den Fuß des Kandelabers faßt, — übrigens ein Zug der bis in die altchristliche Kunst zurückzuverfolgen ist, hier aber dem gleichen klärenden Zwecke dient; — oder wie der überfallende Bausch desselben Gewandes die horizontale Deckplatte der Basis, auf der der Engel kniet, unterbricht, — ein Motiv das Michelagniolo bereits auf der Madonna an der Treppe am Sockel vorgebildet hatte. Bei Nicola dall' Arca verhüllt, ja eliminirt geradezu die Kleidung den Körper. Diese Mäntel, Kutten und Überfälle mit den zierlich ornamentirten Rändern und den geradlinig parallelen Röhrenfalten ohne Abwechselung sind kunstvoll am Ständer oder am Modelle arrangirte Draperien, an denen ihre Träger genug zu schleppen haben. Bisweilen sieht es so aus als ständen sie auf ihnen, statt auf ihren Füßen (San Domenico z. B.). Von jeher ist nun Michelagniolos Gewandstil auf das Vorbild Quercias zurückgeführt worden, und unleugbar liegt dieses auch vor. Nicht minder unverkennbar aber ist hier der Zusammenhang mit den früheren Arbeiten des Künstlers, speziell mit der „Madonna an der Treppe“. Dieses Flachrelief zeigt bereits die gleiche „undulirende“ Technik, die an Thonplastik erinnert, übertragen hier auf die Rundskulptur und in weiterer Ausbildung. Es ist das quattrocentistische Erbteil, das mit dem Aufenthalte in Rom einer großzügigen Behandlungsweise weicht.

Bei einem Künstler wie Michelagniolo ist selbst das scheinbar Geringste von Bedeutung. Auch am Beiwerke tritt die individuelle Auffassung hervor, die an den Körpern zu bemerken war. So weist die Basis seines Engels zwar die gleichen Elemente wie auf der

---

[1]) Auch beim Petronius setzen sich die Falten des Mantels im Untergewande nach der gleichen Richtung fort, soweit das die stoffliche Verschiedenheit beider Kleidungsstücke ermöglicht.

Gegenseite (das Nischenmuster und die Profilirung) auf, aber sie sind breiter angelegt; und vollends der wuchtige Kandelaber unterscheidet sich in höchst charakteristischer Weise von dem schlanken, fein ausgearbeiteten Nicolas. Bei diesem stuft sich der Schaft etwa sieben bis acht mal ab. Die einzelnen Teile erscheinen nur äußerlich aufgesetzt, gleich als wären sie aufeinander geschraubt. Ihre Anordnung und Ornamentation wiederholen sich und wirken daher monoton: Bald aufsteigende, bald abwärts gelegte Akanthusblätter, gleichmäßig um den Schaft gewunden, (wie das Nicola öfters liebt, z. B. am Kapitäl der Madonna di Piazza in Bologna von 1478), immer nach einer Richtung hin und so, daß die einzelnen Rippen und Einkerbungen fast genau einander entsprechen. Michelagniolo läßt nur wenige Glieder, vier an der Zahl, aber solche von größerer Fülle und wie natürlich auseinander hervorwachsen, markirt ihre Fugen deutlich durch kräftige Einziehung und doppelte Unterbindung, und die eben nur angedeuteten, flach behandelten Ornamente erfreuen durch ihre Mannigfaltigkeit und gerade durch den Wechsel ihrer Richtungen. In seiner ganz massigen Anlage wie im Dekor erinnert dieser Kandelaber an Bildungen Donatellos, z. B. an die Balausterstäbe an der Marmorbasis des Marzocco vor dem Palazzo Vecchio.

Und so, nach welchen Gesichtspunkten man immer die Formenanalyse durchführen mag, überall tritt die eminente Gestaltungskraft des jungen Florentiners sowie der neue und persönliche Charakter seiner Kunst hervor. Michelagniolo haucht Leben in den toten Stein. — Nicola weiß den Eindruck der spröden Masse nicht zu überwinden. Bei jenem ein gesunder, konsequenter Realismus, das Erbteil Quercias und Donatellos. — Bei Nicola, wenigstens an der Arca di San Domenico, ein Idealismus mehr im Sinne des Trecentos, eher ein Mangel an Natur- und Formenkenntnis. Auch Nicola hätten Quercias Skulpturen von San Petronio neue Wege führen können. Daß dem nicht so ist, bestärkt die Annahme, der Apulier sei nicht ein Schüler des großen Sienesen gewesen, vielmehr aus anderem Zusammenhange zu erklären.

NEUNTES KAPITEL.

Wieder in Florenz. Der Giovannino. Der Cupido. Übersiedelung nach Rom.

Unmittelbar nach Vollendung der beiden Statuetten verließ Michelagniolo das Haus Giovanfrancescos Aldrovandi und kehrte nach Florenz zurück. Etwas über ein Jahr hatte sein Aufenthalt in Bologna gedauert, und anscheinend ist er jäh abgebrochen worden, ohne daß die Arbeiten an der Arca vollendet gewesen wären. Und auch sonst läßt sich nichts in der Stadt auf Michelagniolo zurückführen. Ein konventionell behandelter Adler am Komunalpalast, der ihm zugeschrieben wird, ist nicht von seiner Hand. Von Anfang an hatte sich der Meister in der großen und gelehrten Nachbarstadt jenseits der Apenninen nicht sonderlich wohl befunden. Zu dem starken Heimatsgefühle des Florentiners kam im speziellen Falle noch die eigene Disposition: Nur schwer vermochte Michelagniolo sich in fremde Verhältnisse und Menschen zu schicken und Sympathien zu erwerben; und erst recht nicht in dieser Stadt, wo er sich allenthalben von Neid und Eifersucht umgeben vermeinte. Die einheimischen Künstler betrachteten ihn als einen Eindringling, der, wie ehemals Nicola dall' Arca,[1]) nicht ihrer Zunft angehören wollte und ihnen die Aufträge wegschnappte; und

[1]) Am 16. Januar 1470 wurde Nicola von der Stadtbehörde von der Verpflichtung, in eine der Arti Bolognas einzutreten und die erforderlichen Beiträge zu leisten, eximirt. (Vergl. Conte Malaguzzi Valeri im Repert. XXII p. 287.)

Michelagniolo beklagte sich auch bitter über die Intriguen eines ungenannten Bildhauers,[1]) die ihn schließlich veranlaßt hätten, das Feld zu räumen. Diese Angabe ist heute nicht mehr zu kontrolliren, also auch nicht, ob der Künstler wieder zu schwarz gesehen habe. Er wollte überhaupt wohl nur so lange dort bleiben, als bis in der Heimat die Ruhe zurückgekehrt wäre; und als er, vielleicht aus brieflichen Mitteilungen seiner Angehörigen, erfahren hatte, daß dies der Fall, wandte er sich nach Hause zurück. Dies geschah zu Weihnachten des Jahres 1495 oder gar erst in den ersten Tagen des folgenden.[2])

In Florenz war inzwischen zur Vollendung gediehen, was in der „glorreichen" Revolution vom 9. November 1494 angebahnt worden war. Die Herrschaft der Medici schien endgültig abgetan, die Stadt nach Innen, dank dem Eingreifen Savonarolas, im Vollgenusse bürgerlicher Freiheit und Selbstregierung und nach Außen, dank ihrem engen Bündnisse mit Frankreich, vor Feinden und Vergewaltigungen einigermaßen sicher gestellt zu sein. In Wirklichkeit waren aber die Dinge nichts weniger als stabil. So rein, so fromm und uneigennützig Savonarola in seinem Wesen und Wollen war, — wenigstens noch im Anfange seiner politischen Laufbahn, — so sehr in ihm göttliche Begeisterung eiferte für alles Edle und Gute, und heiliger Zorn gegen alles Gemeine und Niedrige, Menschen vermochte er nicht zu Engeln umzuwandeln, dem folgerichtigen Gange der Entwicklung nicht entgegenzuwirken. In ungeminderter Heftigkeit begann nach kurzer Pause der Hader der Parteien von neuem zu toben. Der Kampf des Mönches gegen die Immoralität, gegen das heidnische Wesen in Kunst und Litteratur, gegen den Naturalismus und die Nuditäten, gegen die Überschätzung der Form, überhaupt der Ausdrucksmittel vor dem Inhaltlichen war vergeblich.

---

[1]) War es Francia (geb. 1450), der auch Plastiker war, und den Michelagniolo nicht leiden mochte (Condivi cap. 58. 11—15)? Sperandio kommt wohl nicht mehr in Betracht. Bei Michelagniolos Ankunft scheint dieser bereits nach seiner Vaterstadt, Mantua, zurückgekehrt zu sein, wo er 1495 starb. Vielleicht war es der Bologneser Meister Vincenzo Onofri, von dem noch mancherlei in Bologna existirt.

[2]) QF. XVIII. 1.

Es ist nun charakteristisch, einmal daß Michelagniolo sich nicht an dem Treiben beteiligte, das unter dem Deckmantel von Religion und Freiheit, nur der Unduldsamkeit, Ungerechtigkeit und persönlichen Willkür Vorschub leistete. Die Predigten Savonarolas im Jahre 1496, namentlich die in der Fastenzeit (über Amos) wird er regelmäßig besucht haben. Aber die Excesse der fanatisirten Masse, hauptsächlich der „Fanciulli del Frate", die sich auf der Gasse zum Richter und Tyrannen über Moral und Anstand aufwarfen, das Denunziantentum, das allenthalben herrschte, mußten den feinfühligen Künstler abstoßen. Und sodann: Michelagniolo erscheint in Florenz nicht mit dem „Propheten", sondern nach wie vor mit den Medici in Verbindung.

Nicht alle Medici waren „für ewige Zeiten" aus der Stadt verjagt worden. Nur die regierende Linie hatte dieses Schicksal betroffen. Kurz vor dem eigenen Falle hatte Piero de' Medici noch die Verbannung seiner Geschlechtsvettern, Lorenzos und Giovannis di Pierfrancesco, genehmigt. Sie waren die Enkel Lorenzos, des Bruders des alten Cosimo, und lebten, im Genusse eines fürstlichen Vermögens, das infolge der Erbauseinandersetzung zwischen ihrem Vater und ihrem Großoheim an sie gefallen war,[1]) als reiche und unabhängige Privatleute teils auf ihren Gütern in der Umgebung von Florenz teils in ihrem Stadtpalaste in der Via Larga, der unmittelbar an Michelozzos Bauwerk stieß. Lorenzo il Magnifico hatte sie mit der größten Auszeichnung und Behutsamkeit behandelt und z. B. dem jüngeren von beiden Brüdern Giovanni im Jahre 1487 seine Tochter Luise verlobt, die bald danach starb. Das hinderte aber nicht, daß beide Brüder, die über angebliche Zurücksetzungen verstimmt waren, nach dem Tode des Magnifico sich mehr oder weniger offen zu den Gegnern Pieros schlugen und, in dem Maaße als sich die Bürgerschaft von ihm abzuwenden begann, die Zeit für gekommen erachteten, ihrerseits die schlaffen Zügel des Regimentes zu ergreifen. Die politische Haltung Pieros, der in seiner ehrlichen, offenen und zufahrenden Art treu zu Arragon hielt, aus seiner Abneigung gegen Karl VIII.

---

[1]) In den Jahren 1440—1459 bezw. 1476—88. (QF. VIII. A. a. d.)

kein Hehl machte und nur widerwillig zur eigenen Rettung im letzten Momente sich zu Unterhandlungen mit den Franzosen entschloß, dann aber von ihrer Liebenswürdigkeit und überlegenen Diplomatie bestrickt, sich ihnen sofort und bedingungslos auslieferte — fand ihren Beifall nicht. Ausgesprochene Parteigänger des Königs von Frankreich, der in kluger Berechnung sie mit Ehren und Gunstbezeugungen überhäufte,[1]) bildeten sie den Mittelpunkt aller mißvergnügten Elemente in Florenz; ja es scheint, daß sie zuletzt offen auf den Sturz der Regierung hinarbeiteten. Piero, der von allem wohl unterrichtet war, zögerte lange, gegen seine nächsten Blutsverwandten vorzugehen. Endlich schritt er ein. Aber die Art, wie das wieder geschah, erregte allenthalben unliebsames Aufsehn und steigerte den Unwillen gegen ihn. Zuerst strengte die Signorie einen Hochverratsprozeß gegen beide Brüder an, die im Stadtpalaste festgesetzt wurden (26. April 1494). Einzelne ihrer Familiaren torquirte man sogar. Doch mit Rücksicht auf Karl VIII., mit dem sie sich deckten, und der nicht öffentlich kompromittirt werden durfte, kamen sie schließlich mit einer äußerst gelinden Strafe davon. Sie wurden nach Castello, einer ihrer Villen, verbannt, von wo sie nunmehr um so leichter weiter konspiriren konnten. Am 29. April war diese Sentenz gefällt worden. Am 14. Mai zogen sie unter dem Geleite Pieros selbst und einer zahlreichen Volksmenge auf die ihnen angewiesene Besitzung. Kaum näherte sich Karl VIII. den Grenzen Toskanas, so brachen sie die Confination und flüchteten ins Lager

---

[1]) Sie waren Pairs von Frankreich. Vergl. Cerretani (fol. 172 b.): . . . conchiuſono, che ſi faceſſj richiedere al magiſtrato supremo Lorenzo et Giouanni di Pierfranceſco de Medicj, equalj richieſtj et comparssi auanti alla Signoria, dixono eſſere baroni del re di Francia; et chauandoſſj di seno, mostrorono e breuilegj autentichi chon tutti gl' ordini: de quali il Gofalonierj di Iustitia, che allora era meſſere Tomaſo Betti, monſtro tenerne con certte parole pocho chonto. Et ſoſtennogli, l'uno ſeparando dal altro, et aute piu d' iſamine et pratiche, et meſſo alquantj loro familiarij a tormentj, et di cio hauto a Dieci della Praticha piu choloquj et consulte et consiglj, doppo alquantj di, o per reuirentia del re Charlo, ſendo suo' baronj, o per eſſere suto prachato *(placato)* Piero, o per altra occulta cauſa, fuorj del opinione d'ognuno et di tutta l' uniuerſita, ala quale d'eſſi molto inchreſceua, furono relaſatj et solo relechati per chonfinj a Chaſtello, loro poſeſſione, tre miglie fuori della portta a Faenza chon potere uſcire del chontado Fiorentino: La qual choſa fu tennuta maliſſimo ghovernato, come pocho di poj monſtro il ſucesso etc. (vergl. auch Landuccj p. 67. 68. 79).

des französischen Königs, (September 1494), worauf sie zu Rebellen erklärt und die Konfiskation ihrer Güter ausgesprochen wurden. Aber bereits am 14. November 1494 kehrten sie nach Florenz zurück, denn noch an demselben Tage, an welchem Piero entwich (9. November), annullirte die Signorie das Verbannungsdekret und berief die beiden Brüder zurück. Nun lebten sie wieder unangefochten in Florenz, als angesehene Männer, die man gern mit allerlei politischen Missionen, mit Begrüßungsambassaden[1]) u. dergl. betraute, nicht als Herrschende, wie sie wohl gemeint hatten.[2]) Das schlossen die Neuordnung der Dinge in der Republik, die Eifersucht der übrigen großen, bisher von den Medici mit so außerordentlichem Geschicke niedergehaltenen Familien, vor allem der Mangel an eigener Begabung aus. Denn der Kaufmannsgeist saß doch zu tief in ihnen, und ihre Leistung bestand mehr in der Negation, denn in positiver Mitarbeit in diesem von disparaten Elementen durchsetzten Gemeinwesen. So hielten sie auch in der Folgezeit zu den Arrabiaten und arbeiteten eifrig an Savonarolas Sturze. Besonders Giovanni, der bereits im Jahre 1498 starb, stand mit den Compagnacci und ihrem Haupte, Doffo Spini, im Einvernehmen.

Michelagniolo kannte beide Brüder. Für den älteren Lorenzo (gestorben 1503) arbeitete er, befolgte seinen Rat in Kunstangelegenheiten und stand mit ihm, als er in Rom weilte, im Briefwechsel. Daß dieser eine gewisse Intimität erhalten hatte, dafür legt ein Schreiben Zeugnis ab, welches eine Woche nach der Ankunft Michelagniolos in der ewigen Stadt abgefaßt worden ist, und worin er dem Medici von seinen Erlebnissen, seinen Hoffnungen, Erfolgen und Mißerfolgen Bericht erstattete.[3]) Die Vermutung liegt nahe,

---

[1]) Bei der Thronbesteigung Ludwigs XII. von Frankreich am 2. Juli 1498. Lettere della Signoria esterne filza 102. fol. 44.

[2]) Cerretani (bei Schnitzer l. c. p. 52f.): una parte voleva rimettere Piero de' Medici, un altra voleva introdure Giovanni di Pierfrancesco per capo nella cipta e tiranegarlla etc.; ferner p. 56—58.

[3]) Vom 2. Juli 1496 (Mil. lettere p. 375), doch nicht eigenhändig von Michelagniolo, sondern nach seinem Diktate von einem unbekannten Verfasser, wohl einem Reisegefährten des Künstlers, der zu gleicher Zeit an Sandro Botticelli schrieb. Vergl. QF. XVII.

daß Michelagniolo nach seiner Rückkehr aus Bologna nicht beim Vater gewohnt, sondern daß ihm Lorenzo de' Medici Aufnahme gewährt hat. Die Brüder besaßen nicht allzuweit von ihrem Palaste in der Via Larga ein ausgedehntes Gartenterrain, das mit der einen Front, gleich dem Giardino Mediceo, auf den Platz von San Marco mündete. Die Via degli Arazzieri schied es von diesem, der seit der Revolution von 1494 verwüstet und verödet dalag.[1]) Einige unansehnliche Häuser standen darauf, die an kleine Leute vermietet waren und wenig einbrachten. Auf diesem Grundstücke, unweit von dem Schauplatze seiner früheren Tätigkeit und fern von dem turbulenten Treiben in der Stadt, hatte Michelagniolo vermutlich damals sein Atelier. So erklärt sich auch, daß Lorenzo von dem, was Michelagniolo trieb, stets auf dem Laufenden war; und hier wäre demnach im Frühjahre 1496 auch der schlafende Cupido entstanden, den er als Antike verkaufte, und an den sich die Übersiedelung nach Rom knüpfte.

Zwei Werke nennt Condivi[2]) in diesem Zusammenhange, die er jedoch nicht aus eigener Anschauung kannte, sondern allein nach den Mitteilungen seines Meisters: den eben erwähnten Liebesgott und einen jugendlichen Täufer, einen Giovannino. Letzterer war eine Bestellung Lorenzos di Pierfrancesco und galt lange Zeit für verschollen, wie es der Cupido noch heute ist. Mit dem Giovannino wurde auf dem Michelagniolokongresse des Jahres 1875 eine Statue identifizirt, die kurz vorher aus dem Palaste des Grafen Gualandi-Roselmini in Pisa wieder zum Vorschein gekommen war. Ein früherer Eigentümer, Graf Pesciolini, hatte sie im Jahre 1817 als Werk Donatellos von einem Händler in Florenz erworben. Von ihren früheren Schicksalen, überhaupt wie sie aus mediceischem Besitze in einen Trödelladen gelangen konnte, ist nichts bekannt. Von der Hand Donatellos ist nun dieser Täufer so wenig wie von der Matteos Civitale, wie Milanesi meinte. Auch stellt die Figur sicher

---

[1]) Heute steht auf ihm ein umfangreicher Palazzo, der das mediceische Wappen zeigt und ein Regimentskommando beherbergt. Vergl. die Denunzia de' beni di Lorenzo und Giovanni di Pierfrancesco de' Medici von 1480 in QF. VIII. A. a. 8.

[2]) Cap. 14. 2.

einen Giovannino vor und nicht, nach Mazzarosas Vorschlage, einen romantischen Schäfer Aristäus. Allein schon auf jener Versammlung zur Feier der vierhundertjährigen Geburt Michelagniolos erhob sich starker Widerspruch gegen die Zuweisung an diesen Künstler. Gewichtige Auktoritäten, darunter auch Milanesi, beeinflußt vielleicht durch den späteren hohen Stil des Meisters, im speziellen Falle aber durch das seltsame Motiv wie auch durch eine Reihe formaler und technischer Eigenheiten, vermochten in der Figur die Hand des jungen Michelagniolo nicht zu erkennen; und bis auf den heutigen Tag wollen die Zweifel an ihrer Ächtheit nicht verstummen.[1]) Dieser Umstand ermöglichte aber ihren Erwerb für Berlin, den Wilhelm Bode vermittelt hat. In dem neu erbauten Kaiser-Friedrich-Museum befindet sie sich jetzt, in nicht sonderlich günstiger Aufstellung, als eine Original- und Jugendarbeit Michelagniolos und damit als eines der wertvollsten Stücke unserer Sammlung. Und das ist sie unzweifelhaft, dazu der Giovannino, den der Künstler für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici seiner Zeit gearbeitet hatte.

Florenz ist die Stadt Johannes' des Täufers. Das vornehmste Heiligtum in ihr, dessen Entstehung die Sage in die Zeiten des Heidentumes verlegt, ist ihm geweiht. Mit der Lilie zusammen erscheint sein Bild auf den Goldflorenen, die man im Jahre 1252 zu prägen begonnen. Seit Giotto (Fresken der Peruzzikappelle in Santa Croce) und Andrea Pisano (Bronzereliefs an der Südtür des Baptisteriums) ist die Darstellung seiner Person und seiner Historie eines der beliebtesten Themata Florentiner Volkskunst gewesen. Besonders das Quattrocento wurde nicht müde, diesen populären Heiligen und Stadtpatron künstlerisch zu behandeln. Doch gewisse charakteristi-

---

[1]) Neuerdings wieder mit Nachdruck von Wölfflin geltend gemacht: Jugendwerke Michelagniolos; klassische Kunst (p. 49. 257). In letzterer setzt er die Statue um 1520 an und hält sie für eine Arbeit des Girolamo da Santa Croce, eines argen Manieristen, der jung, a. 1537, starb. Diese Zuweisung wie Datirung sind unmöglich. Ebensowenig ist an Andrea Sansovino zu denken oder an dessen Schule. — (Vergl. Bodes Bericht über den Erwerb im Jahrbuche f. K. Pr. Kunsts. Bd. II.) Gegen Wölfflin opponirten mit guten Gründen Hencke (Preuß. Jahrb. von 1891 Juli) und Bode (Bildh. d. Ren. p. 312f.) — Man sollte den Giovannino auf einen anderen, etwas niederen Sockel und vor allem freier aufstellen.

sche Unterschiede gegen früher lassen sich hier hervorheben. Bis dahin begehrte man vornehmlich, sich die Taten des Täufers zu vergegenwärtigen, die Begebenheiten seines asketischen Lebens und Wollens bis zu seinem schmachvollen Ende; und nach wie vor blieb das auch jetzt noch ein beliebter Vorwurf für Plastik und Malerei. Es genügt auf die Arbeiten eines Masolino, Fra Filippo Lippi, Domenico Ghirlandajo, auf die Reliefs Ghibertis und Donatellos in Siena u. a. m. hinzuweisen. Daneben aber und in erhöhtem Maaße wandte sich das Interesse der persönlichen Erscheinung des großen Mannes zu, wobei künstlerische Phantasie die Berichte der heiligen Schrift, die bisher noch jedweder Schilderung aus dem religiösen Stoffgebiete Grundlage wie Einzelheiten geboten hatten, abzuwandeln und mit neuen, frei erfundenen Zügen auszustatten verstand. Die Jahrhunderte lange Tradition, die an dem einmal geschaffenen Typus festhielt, wurde nunmehr gleichsam einer Revision unterzogen und durchbrochen zu Gunsten größerer Freiheit und Mannigfaltigkeit. Die ältere Symbolik wich intimerer Individualisirung, die Typik und Monotonie der Erscheinung einer reicheren und vor allem naturalistischeren Durchbildung, die spezifisch kirchliche Auffassung einer mehr historisch-genremäßigen. Diese Entwicklung begünstigte vorzugsweise die Rundplastik, von der hier allein die Rede sein kann. Die in dieser Hinsicht für die Folgezeit maßgebenden Schöpfungen leisteten Ghiberti und noch mehr Donatello. Der Täufer gehört geradezu zu den Lieblingsthematen dieses gewaltigsten Marmorariers in Florenz vor Michelagniolo. Etwa siebenmal hat er ihn gebildet, die Reliefdarstellungen ungerechnet, in Holz und Thon, in Bronze und Stein, als Büste und Freistatue, in verschiedener Größe, Auffassung und Bedeutung, als Knaben und Jüngling wie in vorgerückterem Alter.

Das Mittelalter hatte in erster Linie den Täufer zur Anschauung gebracht, wie er die symbolische Weihe an Jesu zu Beginn seiner Laufbahn, aber überhaupt auch an Büßern im Jordan vollzog. Neben dem Täufer hatte es den Propheten und Vorläufer Christi entwickelt, wohl im Sinne des Johannesevangeliums (I. 29. 36.), der auf Gottes Lamm hinweist, dieses auch bis-

weilen als Symbol auf seinen Armen trägt. So z. B. in den Wangen von Kirchenportalen und anderwärts. Dem gesteigerten Empfinden eines Ghiberti entsprachen mehr der Prophet und Prediger. So stellte er ihn an Orsanmichele im Jahre 1414 dar, als eine machtvolle Persönlichkeit von ruhiger Vornehmheit, die sich voll dem Beschauer zuwendet und Rohrkreuz wie Schriftrolle in den Händen hält; zwar gotisirend noch und befangen in Haltung wie Formensprache, namentlich in der Gewandung, die überreich und kunstvoll in einander verschlungen, den Körper darunter nicht recht zur Geltung kommen läßt, um so vortrefflicher jedoch im Ausdrucke des scharf geschnittenen Antlitzes mit dem sprechenden Munde und dem sinnenden Blicke.

Gab vielleicht Ghiberti das Johannesevangelium die Züge zu diesem Abbilde edler Männlichkeit und Resignation, so hielt sich Donatello in seinem starken Wirklichkeitsdrange mehr an die Schilderung, die Marcus und der von ihm abhängige Matthäus von der äußeren Erscheinung dieses gewaltigen Mannes entwerfen. Beide Vorstellungen waren ihm geläufig, die des Täufers (Berliner Statuette) wie die des Propheten (am Kampanile und in der Casa Martelli zu Florenz z. B.). Aber er gestaltete neben beiden noch eine dritte aus, den Typus des Asketen und Visionärs. Er legte den Nachdruck nicht sowohl auf den Wüstenprediger als auf den Wüstenbewohner, der sich in die Einöde zurückgezogen hat und, bei ungeregelter Leibespflege, allein seinem Berufe lebt. Ein Kleid von Tierfellen (Kameelshaaren) umschließt, bald weiter bald enger, den sehnigen, aber mageren Körper. Alt und grämlich erscheint er, mit eingefallenem Gesichte, aus dem die großen Augen nur um so unheimlicher hervorstarren (Venedig, Siena); oder zwar jung noch, doch bis zum Skelette abgezehrt, daß es aussieht als könne er nicht eine Stunde mehr leben (Bargello). So schleicht er schleppenden Ganges einher, stiert oder weist auf das Schriftblatt in seiner Hand oder erhebt warnend, mahnend die knochige Rechte, — oft Gebilde abschreckender Häßlichkeit, das gerade Gegenteil von der idealschönen, pathetischen Darstellung Ghibertis, und doch bei aller Übertreibung Charakterfiguren von packendster Wirkung und Realität.

Allein Donatellos Johannesgestalten bezeichnen nicht den Abschluß der Entwicklung. Was er geschaffen, paßte sich noch immer der älteren kirchlichen Anschauung an, war allemal groß gedacht und in seiner Art typisch.[1]) Neben und aus der monumentalen Auffassung entwickelt sich, etwa seit der Mitte des Jahrhunderts, eine intimere, profane, genremäßige. Die charakterisirenden Attribute, wie Rohrkreuz, Schriftband, Schaale, Axt (letztere bei Fra Filippo Lippi z. B.), Buch und Lamm, werden zu dekorativen Zutaten, die auch häufig wegbleiben, oder wo sie existiren, mehr aus alter Gewöhnung denn aus innerer Notwendigkeit, allenfalls der leichteren Unterscheidung halber, beigefügt worden sind. Auch das Fellkleid wird eine äußerliche Zier: Es schrumpft bisweilen zum einfachen zottigen Lendenschurz zusammen. (So an Michelagniolos Statue.) Der Ausdruck asketischer Strenge und Herbigkeit weicht dem Streben nach Liebreiz und sinnfälliger Schönheit. Das Lebensalter des Täufers wird variirt; und der jugendliche Johannesknabe, der Giovannino, erscheint, zumeist in Büstenform, mit ausgesprochenen Porträtzügen und ausgestattet mit aller Anmut, Frische und Natürlichkeit der Jugend beziehungsweise des Kindes.[2]) Da haben wir also den gleichen Verlauf wie bei den Madonnendarstellungen, und auch für die Folgezeit bleibt es dabei. Der Stoffkreis der Kunst laicisirt sich gleichsam im Quattrocento. Wie man kein Bedenken trägt, die heiligen Geschichten in der unmittelbaren Gegenwart spielen zu lassen, wie die Madonnen Aussehen, Gebahren und Tracht Florentiner Mütter und Jungfrauen annehmen,[3]) so werden auch Kinder vornehmer Häuser unter dem Bilde des kleinen Johannesknaben (oder gar des Christuskindes) dargestellt, dem Besteller zu Gefallen oder aus anderen Gründen, mit bewußter Wiedergabe ihrer Eigenart und Erscheinung. Man könnte umgekehrt auch

---

[1]) So z. B. die bemalte Thonbüste des jugendlichen Täufers in Berlin. Der treffliche Giovannino in Faenza, eine Marmorbüste mit individuellen Zügen und von weicher Behandlung, gehört Donatello nicht an, sondern eher ins Oeuvre Antonios Rossellino.

[2]) Vergl. W. Bode, Flor. Bildh. d. Ren. p. 238 ff.

[3]) Vergl. oben pag. 112 f. bei d. Mad. a. d. Treppe.

folgern: Zu einer Zeit wo die Porträtkunst noch in den Anfängen liegt, soll gewissermaßen der Zusammenhang mit der historischen Kunst aufrecht erhalten bleiben; daher das Kinderporträt an sich, ohne Nebenbedeutung vermieden wird.

Nicht alle Künstler in Florenz machten diese Entwicklung mit. Verrocchio stellt den Täufer im Sinne Donatellos dar, als jugendlichen Asketen, wie er der Außenwelt entrückt, ein traumhaftes Dasein führt und in inneres Schauen versunken ist.[1] Doch Meister wie Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Luca della Robbia, in der Malerei Fra Filippo Lippi trugen dem Geschmacke wie den Wünschen vornehmer Liebhaber in Florenz in der Beziehung vollauf Rechnung. Auch Benedetto da Majano gehört in diesen Kreis. Seine sorgfältig ausgeführte Marmorstatue im Nationalmuseum zu Florenz hat zwar nichts Porträthaftes an sich, ist aber auch kein Täufer mehr im biblischen Sinne. Rohrkreuz, Schriftband und Fellkleid charakterisiren ihn nur äußerlich als solchen, und sein Ausdruck ist leer. Dafür bietet er eine schöne Jünglingsgestalt von wohl beabsichtigter Einfachheit der Erscheinung und natürlicher Anmut in Haltung und Bewegung.

Von kulturhistorischem Standpunkte mag man in diesem Phänomen einen starken, auf Verinnerlichung gerichteten, religiösen Zug erblicken, der unleugbar in der Florentiner Gesellschaft lebendig war. Wilhelm Bode z. B.[2]) findet darin, nicht mit Unrecht, eine naive und unschuldige Verquickung von Familiensinn und religiösem Empfinden. In dem heißen Bemühen, das Göttliche und Ideale möglichst zu verstehen und sich anzueignen, trägt der Florentiner, wie überhaupt der Quattrocentist,[3]) kein Bedenken, dieses in die ihm zunächst liegende, bürgerlich-familiäre Sphäre hinabzuziehen. Andererseits läßt sich darin doch ein starkes Element religiöser Indifferenz nicht verkennen, die bei längerer Fortdauer und Aus-

---

[1]) Bemalte Thonbüste, ehemals im Besitze von Baron Garriod in Florenz.

[2]) l. c. p. 242f.

[3]) Auch in den Niederlanden ist es so: Vergl. die Kunst der Brüder van Eyck und besonders diejenige nach ihnen; auch in Deutschland begegnet, doch später, diese Tendenz.

breitung schwere sittliche Gefahren in sich schloß. Der alte Hang des Florentiners zu differenziren und individualisiren, zur Anekdote, ja zum Trivialen wird hier wieder zur Evidenz. Etwa drei Jahrzehnte läßt sich diese Entwicklung verfolgen; dann ist sie zur äußersten Konsequenz gediehen, und die Reaktion tritt ein. Ob diese gerade Savonarola bewirkte, wie Bode will, ist mir zweifelhaft. Die Gegenbewegung setzte vielmehr schon vor ihm ein. Doch hat er sie unleugbar gestärkt und beschleunigt, indem er mit der ihm eigenen Leidenschaftlichkeit wiederholt von der Kanzel aus gegen eine derartige Profanirung des Heiligen Verwahrung einlegte. Das Cinquecento strebt wieder nach Monumentalität in Ausdruck, Haltung und Gebärde. Es schafft Idealtypen, ähnlich der älteren Auffassung des Trecentos und Ghibertis, die aber, dank der inzwischen erreichten Darstellungsfähigkeit, von unvergleichlich tieferer Wirkung sind!

Aus dieser summarischen Übersicht über die Gestaltung des Johannestypus ergeben sich nun Stellung und Bedeutung von Michelagniolos Giovannino. Diese Statue steht in der Mitte zwischen Altem und Neuem. Sie leitet von der quattrocentistischen Auffassung zu der der Folgezeit über, und diese Doppelnatur mag an der Unsicherheit des Urteiles in bezug auf ihre Ächtheit und Entstehung mitschuldig sein. Im übrigen gehört sie zu den Arbeiten, die für die Stilweise des Meisters, besonders für seinen Jugendstil wertvoll sind.

Was hat Michelagniolo dargestellt? Einen im Wachstume befindlichen jungen Menschen von dreizehn bis fünfzehn Jahren,[1]) von etwa Lebensgröße, im Begriffe Honig zu genießen, den er zu diesem Zwecke aus einer Wabe in ein Ziegenhörnchen geträufelt hat. Die Wabe hält er in der Linken etwas vom Körper entfernt, um mit der klebrigen Flüssigkeit nicht in Berührung zu kommen; mit der Rechten führt er den primitiven Behälter dem Munde zu. Dieser ist halb geöffnet; die Zunge kommt zwischen den Lippen zum Vorschein, als koste sie schon im Voraus den widerlichen Trank, und

---

[1]) Nicht von zweiundzwanzig bis vierundzwanzig Jahren, wie Milanesi (Sans. VII 198) vermeinte. Vergl. die Abbildung.

das Gesicht in seltsamer Mischung von Verlangen und Ekel, nimmt einen fast blöden Ausdruck an — in der Tat, eine äußerst drastische und wahre Gebärde, die dem körperlichen Vorgang sekundirt. Auf die eindrucksvolle Gebärdensprache konnte aber bereits bei Verrocchio aufmerksam gemacht werden.

Also auch beim Giovannino, wie bei der Madonna an der Treppe, der denkbar einfachste, ja geradezu ein trivialer Vorwurf. Michelagniolos Statue, ein Unikum innerhalb der Kunst Italiens zu der Zeit, teilt mit der Benedettos da Majano die Eigenschaft, möglichst „anspruchlos" zu sein, doch wieder in anderem Sinne. Daher würde jedes weitere Attribut hier vom Übel sein. Vorn rechts auf der Basis befindet sich ein kleines Loch, wie man meint, zur Aufnahme eines Rohrkreuzes bestimmt; ein zweites, mit Blei ausgegossen, auf dem Scheitel des Giovannino, also für einen Metallnimbus. Michelagniolo kann aber unmöglich beide Abzeichen intendirt haben; das bedeutete eine Trübung seines Concetto. Für den zur Darstellung gelangten Gedanken sind beide zwecklos, abgesehen davon daß der Rohrstab in seiner geraden Richtung von dem vorstehenden Knie des Spielbeines behindert worden wäre, auch zwischen dem anliegenden erhobenen Arme hätte eingezwängt werden müssen, was so unglücklich wie nur möglich aussehen würde. Offenbar handelt es sich an beiden Stellen um mißverständlich angebrachte spätere Zusätze, an denen Michelagniolo unschuldig ist. Denn nur von der Folgerichtigkeit der Durchführung des Motives hängt die Geschlossenheit der Wirkung ab; und diese ist denn allerdings von einer Energie, daß sie alles Bisherige auf dem Gebiete in den Schatten stellt.

Michelagniolo hatte sich wieder vollständig in die Situation hineingedacht; und diese entnahm er vielleicht der bekannten Stelle bei Markus (I. 6.): „Johannes aber war bekleidet mit Kameelshaaren und mit einem ledernen Gürtel um seine Lenden und aß Heuschrecken und wilden Honig." Mit den Heuschrecken wußte er nichts anzufangen. Wohl aber bot ihm in bezug auf den Honig die Wirklichkeit einen markanten Zug: Der Giovannino hält in den Fingern ein Hörnchen als Trinkgefäß, wie es wohl noch heute bei den Hirten der Kampagna oder der ausgedehnten apulischen Weiden

im Gebrauche ist, damals aber allgemeiner verbreitet gewesen sein mochte. Auf das Fellkleid verzichtete er im Gegensatze zur bisherigen Praxis. Er reduzirte es zu einem nicht sonderlich breiten, zottigen Hüftenschurz, dessen geknotete Enden hinten an den Lenden herabhängen. Dazu hält ihn ein schmales gefaltetes Band, das sich von der linken Schulter quer über den Oberkörper legt und so dem Künstler Gelegenheit bietet, die ganze Fülle seiner Naturbeobachtung und die Virtuosität seiner Meißelführung zu entwickeln. Demnach ist Michelagniolo so subjektiv wie nur möglich. Einen Zug der Überlieferung greift er heraus, macht ihn zum dominirenden und ordnet ihm strikt das Einzelne unter. In dieser Zuspitzung auf eine große Wirkung aber vermittelt wieder Verrocchio die Vorbilder.[1]) Nicht viel anders ist er auch später, bei den höchsten Äußerungen seiner Kunst, dem Moses und den mediceischen Grabfiguren z. B., verfahren.

Bedingt das Darstellungsmotiv eines Honig schlürfenden Johannes Baptista nun die Haltung und Bewegung der Figur, wenigstens die des Oberkörpers, so tritt für die eigenartige und gut beobachtete Stellung der Beine ein anderes ergänzend hinzu. Auf felsigem Wüstengrunde schreitet langsam der Giovannino einher. Nur einen kurzen Moment hält er inne, um den Honig zu nehmen und alsdann weiter zu wandeln. So erklärt sich das Nachziehen des rechten Beines, das noch mit den drei ersten Zehen den Boden berührt, während das linke fest vorgesetzt ist, doch einwärts, eben um nicht von dem niederträufelnden Honig getroffen zu werden. Infolge dieser doppelten Tätigkeit ist die Körperbewegung komplizirt, doch wohl erwogen; und gerade Michelagniolo liebt dergleichen transitorische Motive, sei es nun rein körperlicher oder mehr verinnerlichter Art. In lauter Gegensätzen verläuft diese Bewegung. „Gebrochen“ nennt sie Hencke, eine „Zickzacklinie vom Kopf bis zu den Füßen“ Bode, — Bezeichnungen, die allerdings bei der frontalen Ansicht der Statue zutreffen; in der Profilstellung dagegen ergibt sich im Gesamtkontur ein schöner Rhythmus unter Vermeidung

---

[1]) Vergl. oben p. 86 f.



San Giovannino



von Härten. Und dieser Wechsel von Kontrast und Eurhythmie ist allerdings vom Künstler zu Gunsten einer allseitigen Wirkung seines Werkes beabsichtigt worden. Man soll um dasselbe herumgehen und die Schönheit jeder Ansicht genießen. Von Kontrapost kann hier noch keine Rede sein, aber den ruhigen „Assistenzfiguren" von Michelagniolos Vorgängern gegenüber dokumentirt sich doch ein Fortschritt, den Michelagniolo übrigens nicht zuerst zeigt. Auch in der Beziehung ist der Giovannino nicht voraussetzungslos. Kommt Verrocchio für die geistige Bewegung, für die Konzentration von Form und Inhalt in Betracht, so Bertoldo für den Richtungswechsel in den einzelnen Teilen und in den Gliedmaaßen eines Körpers. Seine Bronzestatuetten bieten dafür genügende Beispiele. Speziell auf den „Arion" im Bargello oder auf den „Hieronymus" in Berlin wäre hinzuweisen.[1]) Was dort in kleinem Maaßstabe und meist noch unsicher, gleichsam versuchsweise auftritt, überträgt der geniale Schüler mit besserem Erfolge auf die Freistatue in Lebensgröße und in Marmor und gelangt allmählich zu vollkommener Kontraposirung. Vorzüglich hält sich der Giovannino im Gleichgewichte, nicht „im Sinne einer gesteigerten Zierlichkeit",[2]) sondern dieses oder, was dasselbe ist, „die vervielfachte Körperwendung" erscheint als eine charakteristische Eigentümlichkeit Michelagniolos überhaupt und nicht erst seines entwickelten Stiles, sondern bereits in seiner Jugendperiode. Das Kind auf der Madonna an der Treppe, gewisse Kämpfer in der Kentaurenschlacht, allerdings „nur" Relieffiguren, können als Beispiele dienen; auch der Engel der Arca käme in Betracht, erschiene Michelagniolo bei dem nicht durch die Bedingtheit seines Auftrages zu sehr behindert. Von Anfang an geht des Künstlers Begabung auf die Statuarik. Allein der Herkules würde eine erste Lösung dieses in Wahrheit cinquecentistischen Problemes bieten. Da er aber fehlt, so rückt der Giovannino dafür an seine Stelle, als erstes erhaltenes Specimen einer Freifigur „mit gleich glücklicher Wirkung in allen Prospekten."[3]) Nicht viel anders ist es beim David, beim kauernden Knaben in St. Petersburg und

---

[1]) Bode p. 292. 295. 330. [2]) Wölfflin p. 70. [3]) Justi p. 366.

ganz besonders beim Bacchus mit seinem dem Giovannino verwandten Motive. Nicht daß Michelagniolo diesem zuliebe die Figur geschaffen habe, oder daß der Giovannino wegen seiner Ähnlichkeit in Haltung und Bewegung nun auch zeitlich mit dem Bacchus zusammengehöre. Michelagniolo hat häufig, zuweilen noch nach Jahren, früher behandelte Motive wieder aufgenommen und neue Lösungen dafür geboten. Künstlerische Gedanken pflegte er überhaupt nach verschiedenen Gesichtspunkten zu formen. Es würde irrig sein, hier bestimmte Absichten anzunehmen und etwa zu meinen, Michelagniolos Jugendstatuen seien nur Übungsstücke in Sachen der Bewegungs- und Abwandelungsmöglichkeiten gewesen. Michelagniolo verfuhr sicherlich unbewußt; und erst beim Überschlag der Erträge einer längeren Periode läßt sich eine mehr oder minder konsequente Entwicklung wahrnehmen, die (bisweilen) den Anschein von Gesetzmäßigkeit macht.

Die Ausführung der Statue ist von großer Delikatesse. Diese schlanke Jünglingsgestalt zeigt trotz der durch das Wachstum bedingten Magerkeit der Formen überall das schönste Ebenmaaß. Gerade die Verbindung von Eckigem und Gebrochenem mit zarter Überleitung, bewegter Umrisse und weicher, „zerstreuter“ Innenmodellirung ist von hohem Reize.[1]) Nackt ist der Giovannino bis auf den Lendenschurz. Von Anfang an äußert Michelagniolo eine Vorliebe für die unbekleidete menschliche Gestalt. Darin ist er „Humanist“ und knüpft an die Antike an. Man könnte diesen Täufer die erste moderne Ephebenstatue im Sinne der Alten nennen und etwa auf Praxiteles, besonders in bezug auf die sinnliche Schönheit, die weiche Behandlung und den schwungvollen Gesamtkontur als Analogon hinweisen. Doch solche Vergleiche hinken; denn keine Figur ist wieder weniger antik, entfernt sich auch speziell von dem genannten Meister weiter als die Michelagniolos. Motiv und Art der Durchführung bedingen einen prinzipiellen Unterschied, einen solchen von Altertum und Renaissance überhaupt. Unzweifelhaft

---

[1]) Nicht anders die nackten Partien auf der Madonna an der Treppe (z. B. ihr rechter Fuß).

hatte Michelagniolo nach der Natur gearbeitet, unter Benutzung eines lebenden Modelles, dieses jedoch idealisirt. Eine Leiche vermöchte die blühende Frische des Fleisches, die Spontaneität der Bewegung nicht in dem Maaße zu veranschaulichen. Nicht daß hier ein Mangel an anatomischen Kenntnissen entgegentritt, — auch in der Beziehung hat das Werk keinen Vergleich zu scheuen — aber sie drängen sich nicht so auf; und die leichte Tönung des Marmors erhöht den Reiz warmen pulsirenden Lebens. Nirgends begegnet eine leere Stelle. Das tritt besonders auf der Rückenpartie zutage, wo das Querband dem Künstler zum willkommenen Hilfsmittel wird, die feinsten Hebungen und Senkungen der Hautoberfläche herauszuholen. In diesem technischen Sinne findet sich bei Michelagniolo das Band öfters verwendet, z. B. an der Pietà und am David, später nicht mehr.[1]) Mit großer Sicherheit ist der Marmor bearbeitet und, wie üblich, geglättet. Bohrlöcher sind nur in geringer Anzahl und an ganz unauffälligen Stellen stehen geblieben, z. B. da wo die linke Wade den Baumstumpf berührt. Doch auch zur Erzielung einer bestimmten Wirkung, nicht aus technischem Notbehelfe erscheinen solche verwandt, so an einzelnen Flocken des Felles wie an den Öffnungen der Wabe.[2]) Endlich finden sich noch Spuren von Vergoldung, z. B. wieder an der Honigscheibe; und dieser quattrocentistische Zug allein, der sonst an Werken Michelagniolos nicht wieder begegnet, sollte vor einer zu späten Datirung dieser Statue warnen.

Man hat die Zierlichkeit und Feingliedrigkeit am Giovannino als dem Wesen Michelagniolos widersprechend bezeichnet.[3]) Allein die Jungfrau auf der Madonna an der Treppe, der tote Christus

---

[1]) Der Adonis hat es auch, doch ist diese manierirte Statue — man sehe die Beinwunde mit dem hervorquellenden Blute — von der Hand eines Nachahmers Michelagniolos aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, der bereits die Mediceerfiguren kannte.

[2]) Wenn Bode (Jahrb. f. K. Pr. K. p. 77) dagegen eine weitgehende Verwendung des Bohrers an dieser Statue sieht, den der Künstler noch nicht lange geführt habe, so müßte das gerade für die Frühzeit sprechen. Trotzdem ist das Gegenteil der Fall. Es ist hier zu scheiden zwischen technischem Hilfsmittel zum Herausholen des Steines und ästhetischer Wirkung. Letztere ist vorhanden und beabsichtigt; ersteres kaum.

[3]) Wölfflin a. a. O.

in der Pietà bieten Beispiele dafür dar, daß das Formengefühl des Künstlers in der Jugend nicht ausschließlich das Schwere, Massige und Lastende bevorzugte. Die „Grazilität“ ferner im Vereine mit den energischen Wendungskontrasten führte dazu, die Statue (wie den Adonis im Hofe des Nationalmuseums) als Arbeit eines Nachahmers Michelagniolos zu erklären, sie jedenfalls bedeutend später ins Cinquecento zu versetzen. Schon die Formenbehandlung, gerade reizvoll durch eine gewisse Schüchternheit, die wohl eine Folge der Neuheit und Größe der Aufgabe war, sollte davon abhalten; und das allzu Detaillirte der Ausführung, wie z. B. die gekräuselten Locken, die in die Stirn fallen,[1]) die Behandlung des Baumstammes mit den regelmäßigen Ringen, des Felsbodens, dessen schiefrige Formation durch einige stumpfe Linien angedeutet ist, die elegante Geste der feingliedrigen Finger beim Halten des Hörnchens usw., alles dies erklärt sich eben aus dem Erbe der Vergangenheit, das Michelagniolo freilich mit zunehmendem Verständnisse der Antike immer mehr außer Acht ließ.

Nach dieser Analyse kann über die Ächtheit sowie über die Entstehungszeit des Giovannino kein Bedenken mehr bestehen. Nach Bologna und vor die Übersiedelung Michelagniolos nach Rom im Juni 1496 fällt er nicht. Die Frist eines knappen halben Jahres würde zu seiner Herstellung nicht ausgereicht haben, zumal wenn, was als sicher beglaubigt ist, auch noch der schlafende Cupido hierher gehört. Aller Wahrscheinlichkeit erteilte ihm Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici den Auftrag bald nach Vollendung der Madonna an der Treppe, mit der ja mannigfache Übereinstimmung besteht. Die Vorbereitungen, wie z. B. die Beschaffung des Marmors, erforderten ebenfalls Zeit. Das zur Verwendung gelangte Stück ist von seltener Reinheit. Ob Michelagniolo es sich selbst in Carrara ausgesucht hatte, ob ihm in Florenz Gelegenheit zu seinem Erwerbe geworden war, ist unbekannt. Nicht vor Ende 1493, wenn nicht erst Anfang 1494 mag Michelagniolo die Statue begonnen, sie aber

---

[1]) Sollten diese vielleicht aus späterer Überarbeitung zu erklären sein? Auf dem Scheitel wenigstens ist Michelagniolo (wie beim Bacchus) summarisch verfahren.

im Laufe des Frühjahres und Sommers so gut wie fertig gestellt haben; — auch des Sommers, denn die Konfination seines Auftraggebers nach dem benachbarten Castello verhinderte nicht die weitere Arbeit noch ihre Vollendung. Dann aber kam Michelagniolos eigene Flucht, ungefähr vier Wochen vor dem Ausbruche der Revolution in Florenz; und damit trat eine Unterbrechung von über einem Jahre ein, und erst danach wird der Giovannino beendet, geglättet, getönt und zur Ablieferung gelangt sein. Inzwischen war der Künstler aber über dessen Stilweise hinausgewachsen. Und mit dieser Datirung steht schließlich Condivis Angabe sehr wohl im Einklang.[1])

Bald nach der Rückkehr in die Heimat scheint Michelagniolo den „Cupido“ in Angriff genommen zu haben. Er stellte ihn als ein Kind von sechs bis sieben Jahren dar — Putto, Bambino nennen ihn die Berichte wie der Künstler selbst —, in liegender Haltung nach Art eines Menschen der schläft, wobei das Haupt auf der einen Hand ruhte. Die Statue, die nur vier Spannen (cirka 80 cm) lang war, also etwas unter Lebensgröße, war völlig unbekleidet. Ob aber der nackte Körper des Gottes unvermittelt den Felsboden deckte, ob nicht vielmehr ein Gewandstück oder wie so häufig ein Löwenfell ihm zur Unterlage und zugleich zur malerischen Folie diente, ist nicht mehr zu sagen, da die Figur verschollen ist. Sonst aber scheinen keine weiteren Attribute vorhanden gewesen zu sein, im Gegensatze zur Spätantike und besonders zur Spätrenaissance, die dergleichen, oft in unverständiger Häufung, anzubringen liebte. Die gelegentlichen Nachrichten über das Werk schweigen wenigstens übereinstimmend in dieser Beziehung. Dann wäre nicht sowohl ein Cupido zur Darstellung gelangt, als vielmehr ein Gott oder ein Genius des Schlafes. Doch machte Michelagniolo (wie auch seine Zeit) wohl keinen so strengen Unterschied zwischen beiden Typen.

Die geringe Verwendung charakterisirender Prädikate entsprach nun der Sinnesart des Künstlers; den vor allem die menschliche

---

[1]) QF. XVIII. 1.

Gestalt interessirte, und der Bedeutung und künstlerische Absichten lieber durch Motiv und Formenbehandlung, denn durch äußere Zutaten zu veranschaulichen gewillt war.[1]) Nicht immer freilich ist Michelagniolo so knapp und sachlich verfahren. Auch in der Beziehung läßt sich eine Entwicklung wahrnehmen. Prävaliren die quattrocentistischen Reminiscenzen z. B. noch bei der Madonna an der Treppe wie auch beim Giovannino, — wiewohl ohne Schurzfell, Wabe und Hörnchen des letzteren Stellung und Ausdruck unverständlich bleiben würden — so werden doch die Attribute immer mehr zu integrirenden Bestandteilen des jeweiligen Themas. Die massige, schwere Schaale, die Bacchus in der Hand balancirt, ist für die Equilibrität dieser Statue ebenso erforderlich wie der Satyrisk mit dem Traubenbündel zur Verstärkung des Standbeines und zur Verkleidung des sonst üblichen Baumstumpfes. Beim David endlich erscheinen Schleuder und Kieselsteine klein und nebensächlich gebildet im Verhältnisse zum „Giganten“ selbst; und in der strengen Schule der Antike schreitet dieser Prozeß des Vereinfachens, des Reduzirens auf das Wesentliche konsequent weiter. In den Propheten, Sibyllen und Sklaven der Sixtinischen Decke sowie in den Gestalten des Juliusdenkmales (doch nur in seinen frühesten Entwürfen) ist ein Höhepunkt erreicht. Diese bilden völlig in sich beruhende, begründete und abgeschlossene Schöpfungen von in ihrer Art zwingender Natürlichkeit. Was darauf folgt, gehört schon in den Altenstil des Meisters. Ersichtlich unter dem Einflusse seiner dichterischen Produktion beginnen alsdann die Grenzlinien der Künste für ihn allmählich zu zerfließen. In der Einsamkeit und Abgeschlossenheit, in die er sich mit Vorliebe und Absicht vergräbt, wachsen seine Willkür und Subjektivität. Selbst vor der Wiedergabe des Ungewöhnlichen, ja Unmöglichen schreckt er nicht zurück. Dafür reichen aber die bisherigen Darstellungsmittel nicht mehr aus. Es ist, als verlangte die Fülle der in ihm aufsteigenden Gesichte und der nach

---

[1]) Schon aus dem Grunde kann die Ergänzung des antiken Bacchustorsos in den Uffizien Nr. 208 zu einer Brunnengruppe des Bacchus und Ampelos nicht von Michelagniolo herrühren, denn die Fülle des Beiwerkes ist unmotivirt, ohne innere Beziehung zum Vorwurfe und verdankt eher einer archäologischen Laune ihr Dasein.

Gestaltung ringenden Empfindungen wie Abstraktionen nach neuem Ausdrucksmaterial. Und so gewinnt die Allegorie mit all ihrer Detailmalerei wieder den weitesten Spielraum; und sie dominirt überhaupt in der Folgezeit, in dem Maaße als Michelagniolos Bewunderer und Nachahmer ohne seinen Gedankenreichtum, bei virtuosester Mache, allein und um jeden Preis nach äußeren sinnfälligen Wirkungen streben.

Unter dem Einflusse der Antike war der „Cupido" entstanden. In Florenz gab es mehrere Statuen dieser Art. Lorenzo il Magnifico besaß z. B. eine, die er aus Neapel durch Vermittlung Giulianos da San Gallo erhalten hatte. Ob aber Michelagniolo gerade diese zum Vorbilde gedient hatte; ob dieser „Cupido", wie man kurzweg annimmt, überhaupt im Garten von San Marco stand,[1]) oder wo anders; weiter ob er im Jahre 1496, nach der Zerstreuung der Kunstschätze, noch im mediceischen oder in fremdem Besitze war, auf diese und andere Fragen bleibt eine Antwort aus. Gewiß nur ist, daß es sich um keine Kopie der Antike handelte; deren dieser Meister nicht fähig war. Wie Michelagniolo „kopirte", zeigen z. B. die Handzeichnungen nach Figuren aus alten Florentiner Fresken, oder die Nachbildung von Donatellos David, von dem der Marschall von Gié einen „Abguß" wünschte. Ließ sich bei ersteren schon die Selbständigkeit des Anfängers nicht bestreiten, um wieviel mehr, nachdem er inzwischen gewachsen war. Die Energie und Plastizität seiner Vorstellungen war zu groß, als daß er nicht auch nach der Erinnerung schaffen konnte; und wie der „sitzende Knabe" in Petersburg, der Zeit nach vielleicht eine der nächsten Skulpturen seiner Hand, so stellte auch der „Cupido" eine durchaus persönliche Version dar.

Man wende nicht ein, daß die Übereinstimmung mit der Antike immerhin doch eine sehr große gewesen sein müsse, da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici und andere ihren antiken Charakter ausdrücklich konstatirten oder über ihre Provenienz im Zweifel waren.

---

[1]) Der Umstand, daß das Palastinventar von 1492/1512 ihn nicht nennt, spricht noch nicht für seine Aufstellung im Casino Medici.

In der Zeit der ersten Begeisterung für die alte versunkene Kulturwelt, vor den großen Ausgrabungen und Entdeckungen, als man noch keineswegs über ein reiches und vor allem über ein monumentales Anschauungsmaterial verfügte, waren die Vorstellungen über das was als klassisch galt schwankende. Nur wenige besaßen dafür ein intimeres Verständnis. Und vollends ein Meister, der im Gegensatze zu dem bisherigen dekorativ-romanticistischen Naturalismus so energisch nach der einfachen großen Form und Gebärde strebte, mußte den Eindruck des Antikisirens hervorrufen und bewirken, daß man darüber die prinzipiellen Unterschiede, die zwischen ihm und den Alten in Auffassung und Behandlung bestanden, übersah oder doch wenigstens geringer einschätzte. Auch die Beurteilung und Wertung dessen, was das Altertum, und was in antikischer Art die moderne Kunst boten, war einem Wandel unterworfen. Ganz allmählich erst wurde, mit fortschreitender Kenntnis, das Auge geschulter, der Geschmack geläuterter und anspruchsvoller. Zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts urteilte man anders als zur Zeit Lorenzos il Magnifico und Bertoldos; und wieder anders urteilten die Königin Christine, der Kardinal Albani, Winckelmann oder Goethe als Heinrich von Brunn, Herman Grimm, Jakob Burckhardt und Karl Justi. Ein so fein gebildeter und wohl unterrichteter Mann, wie es der spätere Präsident des Pariser Parlamentes Jacques-Auguste de Thou war, fand zwar Michelagniolos Cupido, den er im Jahre 1573 am Hofe zu Mantua besichtigte, über jedes Lob erhaben; als er aber dort Gelegenheit hatte, einen antiken Cupido, der dem Praxiteles zugeschrieben wurde, dagegen zu halten, verblaßte ihm der Ruhm der modernen Statuette.

Mochten also noch so viele übereinstimmende Züge mit der Antike bestehen, Michelagniolos Leistung war unzweifelhaft eine selbständige. Und nach welcher Richtung hin die Unterschiede zu suchen waren, dafür geben die spärlichen Mitteilungen der Zeitgenossen immerhin einen Anhalt. Wird z. B. erwähnt, der Liebesgott habe das Haupt auf die eine Hand gestützt, so ist dies ja auch ein den Alten geläufiges Motiv; aber Michelagniolo wird bei aller Ruhe in der Haltung doch die Bewegung im Gesamtkontur sowie

die Wendungskontraste in den Gliedmaaßen, überhaupt die Drehung, die der Körper beim Schlafen auf der Seite vollführt, stärker betont haben. Weiter wird der Cupido von gedrungenerem Körperbau und, in der Art wie er dalag, von ganz anderer Wucht gewesen sein wie sämtliche Puttendarstellungen des Altertumes und des Quattrocentos. Werden aber die Delikatesse und Sorgfalt der Ausführung an der Figur gerühmt, so lehrt ein Blick auf Giovannino und Pietà, was darunter zu verstehen sei. Die schwellenden, noch unentwickelten Formen des Kindes schlossen eine kunstvolle Innenmodellirung, wie sie gerade in jenen Jahren bei Michelagniolo zu bemerken ist, nicht aus, und die Politur, die er durchweg anzuwenden liebte, erhöhte noch eher ihre Wirkung.

Michelagniolo hatte den Cupido etwa bis Ende April, Anfang Mai des Jahres 1496 gemeißelt. Zunächst auf eigene Rechnung, doch wohl in der stillen Hoffnung, an einem der beiden Medici einen Abnehmer für ihn zu finden. Darin täuschte er sich nun freilich; doch war ihm Lorenzo bei der möglichst vorteilhaften Veräußerung der Figur behilflich. Kunstfreund und Künstler griffen dabei zu einem Betruge. „Könntest Du", erzählt Condivi, der hier die Auffassung seines Meisters wiedergibt, ihn in jeder Beziehung zu entschuldigen sucht und daher seinen Bericht äußerst vorsichtig und nicht ohne novellistischen Beisatz redigirt hat, „den Marmor so zurichten, daß es den Anschein hat, als wäre er in der Erde gelegen, so würde ich ihn an Deiner Stelle nach Rom senden; er würde dort als Antike gelten, und Du könntest einen weit höheren Preis dafür erlösen." — Gesagt, getan. Michelagniolo gab seiner Arbeit ein altertümliches Aussehn — mit welchen Mitteln, wird nicht gesagt. Nicht gut denkbar ist, daß er die Oberfläche der Statue an manchen Stellen gleichsam aufgerissen habe, als wäre sie verwittert gewesen. Er hätte es dann durchweg tun müssen, oder die Absicht wäre sofort erkannt worden. Und gänzlich ausgeschlossen ist, daß er sein eigenes Werk verstümmelt habe; denn einmal sagt Condivi davon nichts, und sodann betont ein Zeitgenosse[1]) ausdrück-

[1]) Graf Antonmaria von Mirandola am 27. Juni 1496 cfr. QF. XIX. 1.

lich die intakte Erhaltung des Cupido. Michelagniolo wird sich voraussichtlich darauf beschränkt haben, dem Marmor eine gelblich-dunkle, doch fleckige Tönung zu appliziren, als hätte ihn die Bodenfeuchtigkeit angegriffen. Auch ließ er wohl an vertieften Stellen Erde haften, wie dies bei ausgegrabenen Stücken zu beobachten ist. Darauf wurde er nach Rom geschafft. Ein Kunsthändler daselbst, Baldassarre del Milanese, erwarb ihn unter Vermittlung eines Florentiner Agenten, wobei Lorenzo de' Medici mit seinen Verbindungen und Empfehlungen den Ankauf erleichtert zu haben scheint. Möglicherweise empfing er sogar für Michelagniolo den Kaufschilling — 30 Dukaten — und erklärte sich schriftlich in seinem und seines Klienten Namen mit dieser Summe für befriedigt.

Baldassarre suchte nun schleunigst die Statue weiter zu veräußern, mit möglichst hohem Gewinne, denn diese Sorte von Leuten bleibt sich überall und zu allen Zeiten gleich. Er fand auch alsbald an Raffael Sansoni-Riario, Kardinal von San Giorgio in Velabro und Camerlengo der römischen Kirche, einen Abnehmer. Dieser einflußreiche Nepot Sixtus' IV., der kaum achtzehnjährig bereits den Purpur trug und in der Pazziverschwörung des Jahres 1478 in Florenz eine so traurige Rolle gespielt hatte, war einer der glänzendsten Kirchenfürsten Italiens; von durchaus weltlichem Sinne, mehr Grandseigneur, denn Geistlicher; und seine immensen Einkünfte gestatteten ihm die verschwenderischste Hofhaltung zu führen. Er war baulustig und nicht ohne Verständnis wie Geschmack für die bildenden Künste. Seine Paläste, in denen er üppige Gastmäler, allerlei Feste und theatralische Aufführungen veranstaltete, waren mit erlesenem Hausrate und mit kostbaren Kunstschätzen ausgestattet. Deren besaß er zwei; den einen bei Sant' Apollinare, den seiner Zeit der reiche Kardinal Guillaume d' Estouteville hatte umbauen lassen, und den Riario seit dessen Tode (23. Januar 1483) bewohnte. Da dieser ihm nicht genügte, so ließ er sich auf der Piazza von San Lorenzo in Damaso, unweit Campo de' Fiori, einen neuen errichten, die weltberühmte, nach dem Vicekanzler der Kirche später benannte Cancellaria, mit dem herrlichen Hallenhofe, dessen vollendete Harmonie allein mit einem Bramante in Verbindung

gedacht wird.[1]) In dieser „Casa Nuova", wie Michelagniolo die Cancellaria nannte,[2]) die laut Inschrift im Jahre 1495 vollendet war, doch erst seit 1496 oder gar 1497 bewohnt worden zu sein scheint, ließ der Kardinal seine Kunstgegenstände, darunter auch seine neueste Erwerbung, den angeblich antiken Cupido, aufstellen.

Damals begannen Ausgrabungen in größerem Stile und mit bestem Erfolge. Eine Reihe der berühmtesten Funde kamen in den letzten Jahrzehnten des Quattrocentos und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ans Tageslicht und zierten die Paläste der römischen Großen, vornehmlich aber Garten und Landhaus des Papstes, das Belvedere. Doch wie die großen Entdeckungen, die gemacht wurden, einerseits den Eifer im Nachgraben und Sammeln von Antiken steigerten,[3]) so bewirkten sie andrerseits, daß, weil die Nachfrage in keinem Verhältnisse zum Angebote stand, auch der Fälscherbetrieb florirte. Nirgends wurden so viele und so geschickte Nachahmungen hergestellt und in den Handel gebracht als in Rom, dem Hauptmarkte damals für Altertümer aller Art, und Vorsicht war nur zu sehr geboten. Auch Kardinal Riario war oder schien wenigstens von der allgemeinen Begeisterung für die Kunst der Alten erfaßt zu sein. Wie alle Welt war auch er auf den Besitz einer Antikensammlung aus; und je reicher diese war, um so ehrenvoller für ihn, denn erst eine solche galt als ein notwendiges Zubehör fürstlicher Repräsentation. Für 200 Dukaten hatte er den Cupido erstanden. Nun aber mußte das Geheimnis doch nicht so recht gewahrt worden sein. Mochten „Kenner" die Provenienz der Statuette bezweifeln, mochten Stimmen über den wahren Sachverhalt zu ihm dringen, kurz dem Kardinale stiegen Bedenken über die Ächtheit seines Cupido auf; und als er vernahm, dessen Wiege sei in Florenz zu suchen, beschloß er der Sache auf den

---

[1]) Den Palast bei Sant' Apollinare bezogen nach Riario zwei andere Kardinäle aus dem Hause Rovere nacheinander, Kardinal Girolamo Basso und der Bischof von Agen Leonardo Grosso, später einer der Testamentsvollstrecker Julius' II., in dessen Auftrage Michelagniolo das Grabmal dieses Papstes ausführen sollte. (Albertini ed. Schmarsow p. 28; Reumont Rom III a. p. 410f.)

[2]) Brief vom 2. Juli 1496.

[3]) Pastor Päpste III p. 723ff.

Grund zu gehen. In aller Stille sandte er einen seiner Edelleute dorthin, der auf die geschickteste Weise operirte und bald volle Klarheit schuf. Unter dem Vorwande, einen Bildhauer für Rom zu engagiren, kam er auch zu Michelagniolo ins Atelier und ließ sich mit ihm in ein Kunstgespräch ein, erhielt auch sofort eine „handgreifliche“ Probe von dessen außerordentlicher Geschicklichkeit. Auf die Frage, ob er nichts von ihm sehen könnte, soll ihm nämlich der junge Meister mit der Feder aus dem Stegreife und in vollendeter Naturwahrheit eine Hand auf ein Stück Papier geworfen haben, was bekanntlich zu den schwierigsten Aufgaben der Zeichenkunst gehört. Im weiteren Verlaufe der Unterredung bekannte er sich dann auch als Schöpfer des Cupido.

Michelagniolo hat häufig Handstudien gemacht, und man bewundert an diesen oft flüchtigen Skizzen außer dem sicheren Duktus die unübertreffliche Schärfe in der Beobachtung und Wiedergabe der Natur, besonders der Knochen und Gelenke. Allein diese Hand, die der Meister im Frühjahre 1496 dem römischen Edelmanne hingezeichnet hatte, läßt sich nicht mehr nachweisen.

An diese Erzählung Condivis, die wohl nicht zu bezweifeln ist, setzt nun eine Legendenbildung an. Der französische Kunstschriftsteller und Kollektionneur Pierre Mariette, der eine große Sammlung von Handzeichnungen sein eigen nannte, hatte die Studie einer Hand nach dem Tode des bekannten Crozat aus dessen Sammlung erstanden. Crozat hatte diese seiner Zeit bei einem Antiquar Bourdaloüe gesehen und mit Michelagniolo in Verbindung gebracht. Graf Caylus stach sie, und Mariette wollte diesen Stich in Goris Condiviausgabe vom Jahre 1746 veröffentlichen. Das unterblieb dann. Dafür fügte Giovanni Bottari seiner trefflichen Vasariausgabe vom Jahre 1760 eine Abbildung dieser Hand nach einem Exemplare des Caylusschen Stiches (in der Corsinibibliothek) zu Rom bei.[1])

Michelagniolo hatte nun dem Edelmanne nicht etwa seine eigene Hand gezeichnet, sondern irgend eine beliebige; ob die eines Kindes oder eines Mannes oder einer Frau, überhaupt von

---

[1]) Vergl. Mariettes Bericht in den Osservations zu Gori p. 68. Bottari III. 199.

welchem Alter und Geschlechte, ist unbekannt. Jene Hand bei Bottari dagegen, vom Rücken gesehen, im Gelenke gebogen, leicht mit den Spitzen aufgelegt und in den drei ersten Fingern gespreizt, erschien offenbar als die Hand eines Künstlers. Auf demselben Blatte daneben sind noch der Daumen und der Zeigefinger skizzirt, wie sie einen Zeichenstift halten. Dies sowie die grobe, aber flotte Manier, die lange Zeit für die Michelagniolos gehalten worden ist und teilweise noch heute dafür gilt, hat die Annahme veranlaßt, die Hand, welche so viele Wunder gewirkt, läge in einer eigenhändigen Zeichnung Michelagniolos vor. Das ist nun ein Irrtum. Mit Michelagniolo hat das Blatt nichts zu schaffen. Es gehört vielmehr der Bologneser Schule an, speziell Bartolommeo Passerotti (1520 bis c. 1592), der ja vielfach sich nach Michelagniolo geübt hat, und von dem eine Anzahl von Handstudien bekannt ist. Passerottis Zeichnung hat vielleicht auch Anlaß zu der großen Terracotta-Hand im South Kensington Museum zu London gegeben, einem manierirten Machwerke, das nun und nimmermehr für Michelagniolo in Anspruch genommen werden darf.[1])

Mag sich nun die Scene zwichen Künstler und Edelmann so abgespielt haben, wie sie sich nach Condivis Darstellung in Michelagniolos Gedächtnisse eingeprägt hat — und das ist billig zu bezweifeln — genug, der ganze Handel kam ans Licht, und der

---

[1]) Auf Passerotti hat zuerst Fr. Wickhoff hingewiesen (vergl. Katalog der Handzeichnungen der Albertina Scuola Bolognese Nr. 73 mit Abbildung; dazu ein Blatt in Oxford), und Berenson (drawings of the Florentine Masters) ist ihm darin strikt gefolgt. Dieses Verhältnis sollte doch nicht von Steinmann (la mano di Michelangelo Festschrift zum 70. Geburtstage Fr. Schneiders, Freiburg 1906 p. 79 f.) übersehen werden. Die Bottarizeichnung hält auch Steinmann für unächt. Dagegen sucht er für die Terracottahand Stimmung zu machen, als die Hand Michelagniolos und als eigenhändiges Werk dieses Meisters oder Tribolos. (S. Kensington Museum Nr. 4104 bis 4154. $9^3/_4$ inches hoch, 6 in. breit. Eine Abbildung in Steinmanns Aufsatz.) Hätte er das Original in London gesehen, so würde er mir beipflichten, wenn ich sage, daß dieses Exemplar mit den mageren Formen, den geschwollenen Adern und der glatten Behandlung ein spätes Machwerk ist, vielleicht zur Übung angefertigt, vielleicht auch eine Fälschung; wie ich glaube nach Passerottis Studien. Das Stück ist a. 1854, also zu einer Zeit, wo die historische wie stilistische Kritik noch arg zurück war, mit der Sammlung Gherardini, die viel Unächtes enthielt, nach England verkauft worden. (Vergl. QF. Nr. VI. C. 11 und 12.)

Gesandte erhielt die Gewißheit, daß sein Herr zunächst der Geprellte war. Während er nun einerseits den jungen vielversprechenden Künstler mit Lobsprüchen überhäufte, ihn auch nach Rom zu ziehen suchte, — und er mag ihm die Aussichten dort so rosig wie möglich ausgemalt haben, namentlich daß er nicht nur die Differenz von 170 Dukaten, sondern auch lohnende Aufträge erhalten würde, — benachrichtigte er andrerseits sofort den Kardinal von dem Erfolge seiner Mission, worauf dieser kurzen Prozeß mit dem Händler machen ließ. Baldassarre mußte gegen Wiedererstattung der dafür empfangenen Summe die Statue zurücknehmen; und er kam dabei noch glimpflich genug davon, denn er konnte über den modernen Ursprung des Cupido nicht im Zweifel sein und hatte mit Vorbedacht betrogen, wenn er auch vor dem Kirchenfürsten sich gleichfalls als Opfer einer Täuschung hinstellen und alle Schuld auf den Agenten oder auf Lorenzo de' Medici oder gar auf Michelagniolo selbst werfen mochte. Riario hätte ihn ganz anders anfassen lassen können.

Michelagniolo läßt bei der Gelegenheit eine tadelnde Bemerkung über den Kardinal von San Giorgio einfließen. Zu Unrecht und in Verkennung der Rechtslage sowie der eigenen Handlungsweise, mehr aus Ärger über einen ihm entgangenen Gewinn und auch mehr aus dem Bewußtsein seiner Position im Jahre 1553 heraus. Das Vorgehen Riarios war weder aus Geiz noch aus einem geringen Kunstverständnisse erfolgt. Wohl mochte in ihm der Unwille aufsteigen, einem Betrüger in die Hände gefallen zu sein, auch darüber daß sich seine Kennerschaft so wenig bewährt, er sich in Sammlerkreisen Roms arg blamirt hatte. Doch trug er's weder dem Händler noch dem Künstler nach, entzog dem letzteren, wenigstens für die erste Zeit seines römischen Aufenthaltes, auch nicht seine Gunst. Wie dieser Mann sonst war, welche Sünden er auf dem Gewissen hatte, wie geringe Sympathien er (wie überhaupt die überwiegende Mehrzahl der damaligen, total verweltlichten Kirchenfürsten) beanspruchen kann, das alles kommt hierbei nicht in Betracht. Riario wollte ausdrücklich eine Antike erwerben, und als ihm dafür ein modernes Werk zugespielt worden war, handelte er nur folgerichtig, wenn er den Kauf rückgängig machte.

Und welches Anrecht auf eine besondere Berücksichtigung durfte damals der in Rom noch unbekannte Michelagniolo Buonarroti beanspruchen? Erwartete er etwa mit Hilfe des Kardinales in den Besitz entweder seiner Statue oder der fehlenden 170 Dukaten zu gelangen, — und nach Condivi hegte er diesen Glauben in der Tat — so offenbart sich darin wieder seine geringe Kenntnis der Menschen und Umstände. Michelagniolo war weder betrogen worden noch hatte er etwas zu fordern. Er hatte den Cupido einem Kunsthändler verkauft und sich mit dem Kaufpreise von 30 Dukaten zufrieden erklärt; und dieser erscheint nach der Lage der Dinge damals als ein angemessener. Für die beiden Bologneser Statuetten, die allerdings etwas kleiner waren, hatte er auch nicht mehr erhalten. Vernahm er dann, wie Baldassarre del Milanese beim Weiterverkaufe fast das Siebenfache für den Marmor erlöst hatte, so mußte ihn das sicherlich schmerzen, berechtigte ihn aber darum noch nicht zu Nachforderungen irgend welcher Art; daher auch alle späteren Versuche, die Statue oder einen höheren Preis zu erlangen, an denen es Michelagniolo nicht hatte fehlen lassen, sei es auf dem Wege direkter Verhandlung mit Baldassarre in Rom oder unter Vermittlung Lorenzos sowie anderer Florentiner, fehlgeschlagen sind. Höchstens die gute Lehre hatte er gewonnen, in Zukunft unter Ausschluß des gewerbmäßigen Zwischenhandels, seine Schöpfungen immer selbst an den Mann zu bringen; und er scheint in der Tat danach verfahren zu sein.

Wie die Dinge aber in Rom nach seiner Ankunft und nach der Intervention des Kardinales lagen, konnte Michelagniolo auch nicht einmal aus Billigkeitsgründen auf einen Ausgleich der ungewöhnlich hohen Differenz von Ein- und Verkaufspreis rechnen; denn Baldassarre hatte ja den Cupido zurücknehmen müssen, zunächst also einen Verlust erlitten. So ist es zu erklären, daß er, aus Ärger über den entgangenen Gewinn, auch wohl über sein geschädigtes Renommé, den Wünschen und Anträgen des Künstlers taube Ohren entgegenhielt. Alles in allem, bei dieser Affäre gab es nur einen Betrogenen, und das war der Kardinal; und zwei Betrüger, den, der die Fälschung zuerst verübt, und den, der sie alsbald vertrieben

hatte; und somit war Michelagniolo nur recht geschehen. Hier heißt's von beiden: Betrogene Betrüger.

Denn unzweifelhaft hatte Michelagniolo ein Unrecht begangen, trotz Savonarolas Wirksamkeit. Gewiß nicht aus Lust an der Täuschung selbst; auch war er sich im Momente, wo er dem Rate Lorenzos folgte, wohl der Tragweite und vor allem der Bedeutung seiner Handlungsweise nicht in dem Maaße bewußt gewesen. Forscht man nach Michelagniolos Motiven, so kam in erster Linie die Aussicht auf Gewinn in Betracht, was zu entschuldigen ist. Denn Michelagniolo war damals ziemlich mittellos und, um sich zunächst über Wasser zu halten, seinem Vater auch nicht zur Last zu fallen, aufs Verdienen angewiesen. Von seinen jüngeren Brüdern konnte er aber nichts erwarten; und der ältere, Leonardo, der unter die „Heiligen" gegangen war, bedurfte selbst der Unterstützung, die ihm Michelagniolo auch getreulich zukommen ließ.[1]) Dann aber spielte auch Künstlerstolz mit hinein. Michelagniolo fühlte in sich die Kraft, es den vielgepriesenen Alten gleichzutun. Im Nachahmen war er auch nicht unerfahren. War es ihm nicht, vor noch nicht allzu vielen Jahren, gelungen, seinen Lehrer Domenico Ghirlandajo mit einer Zeichnung zu düpiren? Um wieviel mehr mochte ihn jetzt der Kitzel antreiben, seine Überlegenheit zu erweisen? Gerade von diesem Gesichtspunkte aus suchen ihn Condivi und Vasari zu entschuldigen.[2])

Und auch dies: Michelagniolos sittliches Empfinden war noch nicht in dem Maaße erstarkt wie später. Ausgestattet mit den edelsten Trieben, mußte sich sein Charakter erst entwickeln. Auch dieser ist, wie Michelagniolos Kunst, das Produkt allmählichen Reifens, welches weniger im elterlichen Hause, auch nicht durch Savonarola zunächst, seine Lehre oder Person, bewirkt worden ist, sondern in

---

[1]) Vergl. p. 15 und Cap. 10. QF. I; XVII.

[2]) Cap. 14. 4: come quello à cui nessuna via d'ingegno era occulta. Cap. XII, 3; und Giovio (ed. Frey p. 403. 5) hebt gerade dieses Virtuosenstückchen hervor, dabei sich den Sachverhalt, von dem er nur von Hörensagen wußte, auf seine Weise zurechtlegend und ausschmückend. Dann verwirrt sich die Tradition, und die Geschichte von dem Betruge wird mit dem Bacchus für Jacopo Gallo verbunden. (Vergl. unten Cap. 11.)

der Schule des Lebens. Das Schwergewicht der Verhältnisse, die hohen Aufgaben, die an ihn herantraten und nur mit dem Aufwande aller geistigen und sittlichen Energie zu lösen waren, der Verkehr mit Persönlichkeiten wie Julius II., vor allem die inneren Erlebnisse und Stürme haben einen läuternden Einfluß ausgeübt und die Äußerungen eines brutalen Egoismus zu einer Zeit, wo dieser als durchaus berechtigt und das falsch verstandene Wort von dem *μέτρον τῶν πάντων ὁ ἄνθρωπος* allgemein als Richtschnur im Leben und Handeln der Großen galt, gemildert, ja verhindert. Damals, im Jahre 1496, in einem Alter von 21 Jahren, stand diese Entwicklung erst im Anfangsstadium, und ein Straucheln in sittlicher Beziehung erscheint leichter, aber auch entschuldbarer.

Schließlich hatte das unliebsame Vorkommnis auch sein Gutes. Michelagniolo fand willkommenen Anlaß, den unklaren und turbulenten Verhältnissen in der Heimat zu entfliehen und nach Rom überzusiedeln; und darauf stand wohl längst sein Sinn. Nun brachten die Hoffnungen, die Riarios Familiare in ihm zu erwecken vermocht, seinen Entschluß zur Ausführung. Michelagniolo löste sein Atelier in Florenz auf und machte sich, von Lorenzo de' Medici mit Empfehlungen wohl versehen, mit einigen Gefährten, vielleicht auch im Gefolge jenes Edelmannes, etwa am 20. oder 22. Juni 1496 auf den Weg. Die Route, die sie einschlugen, ist nicht bekannt, auch nicht, wieviel Zeit darauf verwendet wurde. Sie werden wohl über Siena und Orvieto — die gewöhnliche Straße — ziemlich direkt, ohne größere Unterbrechung, gereist sein. Am Sonnabend den 25. Juni — das Datum ist überliefert — zog dann Michelagniolo durch die Porta del Popolo, gleich Goethe, in die ewige Stadt; und was in Florenz und Bologna geschehen war, vollzog sich auch diesmal: Er fand in dem Hause des Edelmannes, nicht allzu weit von Riarios Palaste entfernt, Quartier. Noch an demselben Tage machte er dem Kardinal seine Aufwartung und gab Lorenzos Einführungsschreiben ab. Der ließ ihn sofort seine Antiken besichtigen. Gleich am nächsten Tage hatte er die zweite Audienz bei dem Kardinal, der ihm seine Kunstschätze in der Cancellaria persönlich zeigte, ihn um seine Meinung darüber an-

ging und ihn schließlich fragte, ob er sich wohl etwas für ihn zu arbeiten getraute, worauf es zu einer Verabredung über irgend ein Werk gekommen zu sein scheint. Ein Stück Marmor wurde erstanden, und bereits am Montag den 4. Juli gedachte Michelagniolo eine Figur in Lebensgröße zu beginnen, es wird nicht gesagt, was sie vorstellen sollte. Auch seinen alten Gönner Piero de' Medici sowie den Kardinal Giovanni wird er aufgesucht und allerlei Ermunterung und Zusagen empfangen haben. So ließ sich alles zunächst günstig an und voller Zuversicht berichtete er darüber nach Hause.[1])

Um so ungünstiger stand die Angelegenheit, die der Anlaß zur Romreise geworden war. Baldassarre del Milanese wollte sich zu nichts verstehen. Ihm war wohl die üble Nachrede zu Ohren gekommen, die über ihn in Florenz wie in Rom umlief und am letzten Ende auf Lorenzo de' Medici und auf Michelagniolo selbst zurückging. Zornig erklärte er dem Künstler, er würde lieber den Cupido in tausend Stücke zerschlagen als herausgeben; die Statue sei sein rechtmäßiges Eigentum geworden, und sie blieb es auch. Als solches suchte er sie weiter zu veräußern, zwar nicht mehr als Antike;[2]) aber die geschickte Nachahmung und die Vorzüglichkeit der Arbeit bestimmten ihn, von dem einmal geforderten Preise von 200 Dukaten nicht abzugehen, wenngleich darauf so mancher Kauflustige rechnen mochte. Er hatte den Marmor inzwischen in das Haus des Kardinales Ascan Maria Sforza, in den Banchi vecchi, etwa in der Mitte zwischen Palazzo Farnese und der Engelsbrücke gelegen, schaffen lassen, in der Hoffnung, dieser glänzende, reiche und kunstsinnige Mäcen würde ihn für sich oder für seinen Bruder, den Herzog Ludovico Moro von Mailand erwerben. Dort stand er zu öffentlicher Besichtigung aus, und die Meinungen der Künstler, Agenten und hohen Herren, die ihn sahen, waren noch immer über seinen Ursprung geteilt. Die einen erachteten ihn nach wie vor als

---

[1]) Vergl. Michelagiolos Brief an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici vom 2. Juli 1496, übersetzt von Frey l. c. Nr. 2.

[2]) Wie Konrad Lange, der schlafende Amor des Michelangelo. Leipzig 1898 p. 8, annimmt.

antik, andere als ein modernes Werk, ein Zeugnis dafür, daß der Vorfall mit dem Kardinal von San Giorgio erst kürzlich passirt und vor allen Dingen noch nicht allgemein bekannt geworden sein mußte. Inzwischen aber war Michelagniolo in Rom angelangt, und der wirkliche Sachverhalt konnte nicht länger verborgen bleiben. Auch die Markgräfin Isabella d' Este Gonzaga von Mantua, eine eifrige Kunstfreundin und Sammlerin, wurde auf den Cupido von einem ihrer Edelleute aufmerksam gemacht.[1]) Doch ging sie damals nicht weiter auf die Offerte ein, da sie, wie Kardinal Riario, nur unbestritten ächte Antiken für ihr Studiolo zu erwerben trachtete; auch war Michelagniolo in Mantua noch so gut wie unbekannt. Dafür erstand das Werk der Kardinal von Valence, wie es scheint, noch im Jahre 1496.

Cesare Borja war Kunst und Künstlern gegenüber keineswegs so abgeneigt oder gleichgültig gesinnt, wie dies meist angenommen wird.[2]) Im Gegenteil, er hatte eine vielseitige Bildung genossen und liebte Poesie und Kunstgewerbe. In der Architektur sowie im Ingenieurwesen war er wohl erfahren. Keinen geringeren als Leonardo da Vinci finden wir zeitweilig in seinem Dienste. Wohl stand sein Sinn in erster Linie auf Krieg und Politik, namentlich nachdem er den Purpur abgelegt hatte[3]) und darauf aus war, unter Beseitigung der Dynasten und Feudalherren in Centralitalien ein Königreich zu begründen. Und wie ihm zur Erreichung dieses Zweckes jedes Mittel recht war, so mußte auch die Kunst zur Ausbreitung und Steigerung seines Prestiges dienen. Insofern war sein Mäcenatentum nicht frei von egoistisch-politischen Nebenabsichten. Doch auch an Zeugnissen reinerer Gesinnung mangelt es nicht.

Der Cupido blieb nicht lange im Besitze Cesares, er kam an den Herzog Guidobaldo von Urbino, ob durch Kauf oder geschenkweise, entzieht sich der Kenntnis. Guidobaldo stand damals, Ende 1496 Anfang 1497, in intimem Bündnisse mit Alexander VI. Er war

---

[1]) Brief des Anton Maria della Mirandola vom 27. Juni 1496. QF. XIX. 1.

[2]) Z. B. von Venturi in „Michelagniolos Cupido". Arch. stor. dell' arte I p. 4.

[3]) 17. August 1498. Burcard Diario II p. 492.

einer der Anführer der päpstlichen Truppen im Kriege gegen die Orsini, in dem er eine unrühmliche Rolle spielte. Vielleicht daß Cesare sich ihm gefällig erweisen wollte. Doch auch er konnte nicht lange dieses Kunstwerk sein eigen nennen. Im Juni des Jahres 1502 beraubte ihn Cesare Borja durch List und Verrat seiner Herrschaft. Der Palast in Urbino mit allen seinen Schätzen, mit der weltberühmten Bibliothek griechischer und lateinischer Handschriften wurde seine Beute; und Michelagniolos Cupido fiel wieder in die Hände des Duca Valentino zurück.

Diesen Moment mochte Isabella von Mantua für geeignet erachten, die Statue an sich zu bringen, und nicht nur diesen, sondern auch noch eine antike Venus, auf die sie wohl im Geheimen schon lange gespannt hatte. Sie war also in bezug auf den Cupido anderes Sinnes geworden, sei es daß ihr eine Ahnung von der Bedeutung Michelagniolos, als des Schöpfers der Pietà, inzwischen aufgegangen, oder die Schönheit des Werkes gerühmt worden war. Unter Vermittlung ihres Bruders, des Kardinales Ippolito d' Este, erreichte sie ihren Zweck. Am 30. Juni hatte sie ihrem Bruder in der Angelegenheit geschrieben, und bereits am 21. Juli waren beide Statuen in ihren Händen. Cesare mochte Ursache haben, durch kleine Gefälligkeiten sich den Hof von Mantua wohlgeneigt zu erhalten, zu einer Zeit wo ein Heiratsprojekt zwischen seiner erstgeborenen Tochter und dem Sohne des markgräflichen Paares schwebte. Auch wollte er wohl verhindern, daß Mantua sich zu seinen Gegnern schlug, die sich von allen Seiten zusammenschlossen und seinen Gönner Ludwig XII. von ihm abwendig zu machen strebten. Und wie gefährlich einen Augenblick die politische Situation für ihn war, geht daraus hervor, daß er heimlich bei Nacht und Nebel sich persönlich an das königliche Hoflager nach Mailand begab, um die Pläne seiner Feinde zu durchkreuzen. Bei der Gelegenheit hat er vielleicht auch Mantua berührt und der Marchesa den Besitz der beiden Kunstwerke bestätigt. Aber auch den Verzicht ihres früheren Eigentümers Guidobaldo scheint diese in Verhandlungen gewandte Dame erreicht zu haben, nämlich als dieser unglückliche Fürst, Isabellas Schwager, auf der Flucht nach

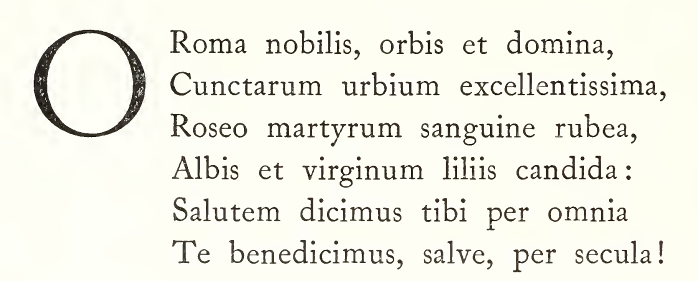
Mailand in Mantua weilte. Sie ließ ihn wenigstens daran erinnern, als er nach seiner Restitution in Urbino und nach dem Sturze der Borjas beide Statuen reklamirte, womit er sich zufrieden geben mußte.[1]) So war denn Michelagniolos „Antike" glücklich nach Mantua gelangt, wo sie den kostbarsten und berühmtesten Kunstschätzen der Gonzaga zugezählt wurde. Ihre Spuren verlieren sich von dort nach England, wohin sie wahrscheinlich mit jenen im Jahre 1631 verkauft wurde. Heute ist der Cupido verschollen, und die Versuche, das eine oder andere Exemplar einer Antikensammlung des Kontinentes mit ihm zu identifiziren, an denen es nicht gefehlt hat, erweisen sich sämtlich als vergeblich.

---

[1]) Vergl. den Briefwechsel der Isabella mit Giovanni Lucido Cattaneo vom Dezember 1503, Januar 1504 bei Venturi Michelagniolos Cupido. Arch. stor. d. arte. I. — QF. XIX. 2.

ZEHNTES KAPITEL.

Rom. Seine Altertümer und Antikensammlungen, Memorabilien und Skizzenbücher. Michelagniolos erste Schritte.



O Roma nobilis, orbis et domina,
Cunctarum urbium excellentissima,
Roseo martyrum sanguine rubea,
Albis et virginum liliis candida:
Salutem dicimus tibi per omnia
Te benedicimus, salve, per secula!

O Rom, Du edle, Du Herrin des Erdenrunds,
Unter der Städte Schaar sicher die stolzeste,
Vom Blut der Märtyrer purpurn erglühende,
Weiß von der Jungfrauen Lilien schimmernde:
Grüße Dir senden wir durch aller Zeiten Flucht,
Segen Dir spenden wir: Sei uns gegrüßt![1])

So sangen einst in frommer Inbrunst christliche Pilger beim Anblicke der Stadt, die nächst Jerusalem mit Recht die Heilige heißt. Und wer selbst von den modernen Menschen, die heute zu ihr wallfahren, könnte sich völlig der Stimmung entziehen, die in diesen Versen Ausdruck gefunden hat? Allein die Kirche besitzt nicht mehr die zentrale Stellung im Leben der Nationen oder auch des Einzelnen, wie seit den Tagen Gregors des Großen bis zur

[1]) Ein Pilgerhymnus aus dem siebenten oder achten Jahrhundert, gefunden und mitgeteilt von Niebuhr (Beschreibung Roms I. 233). Meine Übersetzung, ein Versuch, wird der Schönheit dieser Strophen kaum gerecht; auch v. Reumonts (Geschichte Roms II. 169) und de Waals (Roma sacra) Übertragung nicht.

Reformation. Die Interessen, Ziele und Lebensanschauungen sind inzwischen verschiedene geworden. Die Zahl derer, welche aus Gewöhnung oder aus Seelenangst zu den Gräbern der Apostel und zu den Erinnerungsstätten der Heiligen ziehen, ist geringer im Vergleiche zu den Schaaren, die alljährlich aus anderen Beweggründen die ewige Stadt aufsuchen. Heute vor allem ist es ein ästhetisch historisches Interesse, das die Menschheit an Rom nimmt. Rom war die Hauptstadt der Welt. Lebendiger, greifbarer, ich möchte sagen, materieller tritt die Macht dieser Stellung aus seinen Monumenten und Ruinenfeldern entgegen, denn aus den Denkmälern und Schutthügeln irgend einer anderen alten Weltstadt.

Die großen Capitalen östlicher Despotien können gewiß auf eine längere Existenz zurückblicken. Ihre Kulturbewegungen pflegen sich in Perioden zu vollziehen, für deren Dauer und Spannung uns noch der Maaßstab fehlt. Sie stehen uns unverständlicher, gleichgültiger, fremder und vor allem starrer gegenüber. Es fehlt das Bewußtsein von ihrer Notwendigkeit und ihrem ursächlichen Connex mit der Gegenwart; und der Anschein besteht, als könnten wir ihrer leichter für unser Dasein, Kämpfen und Arbeiten entbehren. Meteorgleich tauchen die großen Weltmonarchien, die zumeist aus einem der städtischen Mittelpunkte im Flußtale des Euphrat, Tigris oder Nil hervorgegangen sind, aus dem Dunkel hervor, um nach fabelhaftem Aufstiege ebenso schnell vor anderen ähnlichen Bildungen in ein tatenloses Nichts und in Vergessenheit wieder zurückzusinken. Die Wechsel und Umschwünge in ihrem Dasein erscheinen zu jäh und unmotivirt, die in ihrer Entwicklung tätigen Kräfte zu unklar oder verborgen und ihre Lebensbedingungen wie -Äußerungen von einer Gleichförmigkeit und Unbeweglichkeit, die eher den Eindruck des Stagnirens hervorruft.

Rom dagegen gewährt das richtige Augenmaaß für die historischen Werte, deren nun einmal die Menschheit zur Regulirung ihres Fortschreitens in geistiger, moralischer und materieller Beziehung bedarf. Wiege des modernen Gewissens, Wiege moderner Ordnung und Gesetzmäßigkeit, Wiege endlich auch der modernen Geistes- und Phantasietätigkeit, — man kann es füglich ohne Ein-

schränkung sagen, — enthüllt sich hier in ununterbrochener Folge eine Entwicklung von nunmehr fast 3000 Jahren, von den ältesten vorhistorischen Siedelungen bis zum Falle des Dominium Temporale; und alles in ihr zeugt von verständlicher Zweckmäßigkeit, von organischem Wachstume, von Ruhm, gewaltigem Wollen und ehrlichem Pathos. In Rom ist für das Kleine und Unbedeutende kein Platz. Was hier geschaffen, selbst in seinen Trümmern, von Schmutz, Geschmacklosigkeit und zwerghaftem Beginnen heute fast erdrückt, es erscheint allemal groß und fruchtbar, ohne je völlig menschlichen Maaßstab zu verlieren. Und das Bewußtsein von dieser historischen Kontinuität, mit der sich wohl der Begriff des Ewigen verbindet, und von der idealen Mission, die Rom in allen Epochen der modernen Völkergeschichte besessen hat, es hat von jeher sich dem Einzelnen wie den Nationen eingeprägt und seinen ergreifendsten Ausdruck gefunden, wenn diese „Hauptstadt der Welt“ der Vernichtung anheimgefallen ist, und wenn liebgewordene Vorstellungen bei der Umwandlung des Alten in neue Formen schonungslos dahinsanken.

Rom ist oft zerstört worden, von Sulla und den Cäsaren an bis auf den heutigen Tag. In den verschiedenen Zeiten seiner Existenz hat es sein Kleid umwechseln müssen. Vielleicht das widerwärtigste Kostüm von allen schneidet ihm die Gegenwart zurecht; wo unter dem Walten eines brutalen Egoismus, der mit einer gewissen technischen Routine Hand in Hand geht, Geschmacklosigkeit, Unverstand und Unvermögen sich spreizen; wo mit dem Verständnisse des historisch Gewordenen Achtung und Pietät vor seinen Monumenten zu schwinden drohen; wo der historische Sinn in Antiquarismus, künstlerisches Schaffen in leere Nachahmung verwandelt erscheinen, und ein engherziger Bureaukratismus mit dem Konserviren und Restauriren von allerlei antiken Rudera, mit der Umgestaltung der Stadt zu einem Riesenmuseum ersten Ranges allen berechtigten Ansprüchen bereits Genüge geleistet zu haben vermeint.[1])

---

[1]) Als ich im vorjährigen Sommer nach längerer Abwesenheit wieder nach Rom kam, erwachten von neuem Schrecken und Trauer über die Veränderungen, die es

Aber in Rom läßt sich die große Vergangenheit nicht inventarisiren und dann vergessen. Immer von neuem siegreich macht sie ihr Übergewicht über die Interessen und Bedürfnisse des Tages geltend. Mögen die modernen Klagen über die „Zerstörung" des Alten als vorwitzige Einmischung in fremde Eigentumsverhältnisse oder als Äußerungen einer Sentimentalität bezeichnet werden, der vor den Realitäten des Lebens kein Recht zustehe, — die Tatsache läßt sich nicht aus der Welt schaffen, daß die Menschheit nicht „vom Brote allein lebe". Eifriger denn je, unter der Übermacht materieller Bestrebungen und Aufgaben verlangt sie heute wieder nach der Pflege des Idealen, nach einer Kunst, die läutert, erhebt, befreit, nach Stätten der Einkehr und der Selbstbesinnung. Und Rom, das heidnische wie das christliche als ein unteilbares und unantastbares Ganzes, gehört zu diesen Stätten, auch heute noch, trotz aller Verluste, Umbauten und Verunglimpfungen, die es erlitten. Ein wunderbares historisches Heiligtum hat es Herman Grimm genannt.[1]) Und wer einmal unter einsamen Ruinen oder unter der Kuppel Michelagniolos allein mit seinen Gedanken gestanden und mit empfänglichem Sinne die Denkmäler hat auf sich wirken lassen, — die Menge hat sich verlaufen, und die Häßlichkeit und Unruhe des Alltages sind zurückgewichen — dem ist eine besondere, höhere Weihe für sein ganzes Leben und Schaffen zu Teil geworden.

Dieses Gefühl oder diese Gewißheit von dem historischen Werte Roms und von der Notwendigkeit seines Bestehens äußerte sich bereits mit dem Momente, da es aufhörte, Hauptstadt des alten Reiches zu sein, und ihm der Nimbus der Unbesiegbarkeit genommen war. Und niemals sind seitdem die Klagen über den

---

inzwischen erlitten hatte. Möchte doch endlich einem Treiben Einhalt geschehen, das Rom anstatt zur stolzen Repräsentantin des geeinten Italiens, vielmehr, wie der verstorbene Bonghi in einem Briefe vom 20. Juni 1886 sagt, „zum widrigsten Neste der Welt" gestaltet.

[1]) Fünfzehn Essays vierte Folge: Die Vernichtung Roms 1890, p. 250 f. Dort auch Bonghis Brief in Übersetzung. Ferner Goethevorlesungen 1880, p. 283 f. In Rom wäre ein Gesetz über die Verunzierung des Stadt- und Straßenbildes, wie man dergleichen für die modernen Großstädte heute wohl beabsichtigt, ganz besonders am Platze.

Niedergang der Stadt, die Rufe der Warner, die Vorschläge zur Besserung, die Stimmen begeisterter Lobredner und Bewunderer usw. verstummt. Anstandslos hatte sich hier die Christianisirung vollzogen, das päpstliche Rom sich in das kaiserliche eingenistet; und das bedeutete zunächst noch keinen Verlust. Erst als von Osten mit dem Mönchstume ein finsterer Geist in die herrschende und siegreiche Kirche eingezogen war, und mit ihm der Geist der Unduldsamkeit und des Fanatismus, als die Aurelianische Mauer wie ein zu weit gewordener Gürtel eine verarmte, arg zusammengeschmolzene, mit zahlreichen fremden und traditionslosen Elementen durchsetzte Bevölkerung umschloß, versank allmählich die alte Herrlichkeit. Gründlicher als nach Schätzen lüsterne Barbaren hat denn doch im Mittelalter die eigene Einwohnerschaft das Werk der Vernichtung besorgt oder geduldet. Die Monumente des alten Roms mußten in der Mehrzahl die Materialien für die christlichen hergeben. Ihr Marmorschmuck wanderte in den Kalkofen oder wurde verschachert. Und selbst unter den Rovere, Medici und Farnese, die doch zu den eifrigsten Bewunderern und Sammlern der Antike gehörten, dienten sie diesen Zwecken.[1]) Der Bau von Sankt Peter, der Casa Farnese und anderer Paläste wurde vielen antiken Monumenten verderblich. Allein die Herrengeschlechter, die eigenwillig und rücksichtslos das Alte zerstörten oder benutzten, zeigten doch erhabene Gesinnung, stolzen Mut und gewaltiges Wollen in dem, was sie selbst zur Ehre Gottes oder zu eigenem Ruhme errichten ließen. Und unaufhaltsam war inzwischen die Begeisterung für die noch vorhandenen Zeugen der antiken Herrlichkeit erwacht. Seit den Tagen des Exils bestand der Ruinenkultus. Gerade die besten Männer Italiens, die geistvollsten Dichter und Humanisten, ein Petrarka, Poggio, Aeneas Sylvius Piccolomini u. a. betrieben ihn, nicht als einen literarischen Sport oder allein aus einer romantischen Stimmung heraus, sondern in aufrichtiger Trauer über den großen Verlust, den hier Italien erlitten, und in dem

---

[1]) Vergl. die sorgfältige Zusammenstellung aller darauf bezüglichen Tatsachen von 1000 bis zum Tode Pauls III. bei Rod. Lanciani storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di antichità. II Bde. Rom 1902/3.

heißen Bemühen, die Schätze, welche noch nicht vernichtet waren, zu erhalten und neuem Leben zuzuführen. Und dieses trug auch reiche praktische Resultate. Man lernte immer mehr erkennen, welche Fülle an Formen und Motiven in und an den Ruinen künstlerischer Verwertung harrte. Die besten Meister, Brunelleschi, Alberti, Bramante usw., ferner Maler und Bildhauer haben in bewußtem Studium an den Trümmern von Roms Palästen, Thermen, Foren und Statuen das eigene Können zu der Höhe und Reinheit erhoben, die die Vorbedingung für die Blüte der Renaissancekunst in Italien und weiter in Europa geworden ist.

Vielleicht am nachhaltigsten und erfolgreichsten von allen wieder Michelagniolo Buonarroti.

Wir können nicht sagen, welche Gedanken den Jüngling beim Betreten Roms bewegten. Seine verschlossene Natur ließ ihn nicht zu einer brieflichen Äußerung darüber gelangen. Es scheint, als ob sie zunächst allein von dem aktuellen Zwecke, der ihn hierher geführt, bestimmt worden seien. Das geht aus dem Inhalte jenes ersten Schreibens an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici hervor, sowie aus der Eilfertigkeit, mit der er sich dem Kardinale von San Giorgio vorstellte, seine Empfehlungen abgab, mit Baldassarre del Milanese verhandelte usw. Auch ist nicht zu übersehen, daß Rom, zumal wenn man sich reisemüde, nach langer Wanderung durch die schattenlose und schweigende Wüste der Campagna, der Porta del Popolo nähert, sich nicht gerade von seiner vorteilhaftesten Seite präsentirt. Wie viele, Kopf und Herz voll der erhabensten Gedanken und Gefühle, haben nicht beim ersten Anblicke dieses regellosen, toten Steinhaufens eine arge Enttäuschung erlebt! Rom gleicht einem kostbaren Edelsteine in grober Fassung. Erst ganz allmählich enthüllt es seine Reize und Geheimnisse, und auch nur dem, der sich ernstlich um sie bemüht. Wer nur der Zerstreuung oder der Mode halber dorthin geht, wird eher an anderen Plätzen der alten wie neuen Welt auf seine Kosten kommen. Und wie mochte erst damals im Jahre 1496 das Aussehn der Stadt

gewesen sein, als die Monumente noch nicht existirten, die Michelagniolos Genius, direkt wie indirekt, hervorgerufen hat!

Gleichwohl, wenn Condivis spärliche Andeutungen über Michelagniolos Gespräch mit dem Edelmanne des Kardinales zutreffend sind, so spielte bei ihm neben dem geschäftlichen Interesse doch auch ein ideelles Moment mit. „Um Rom zu sehen", hatte er schließlich seine Heimat aufgegeben; und das bedeutete nicht bloß jugendliche Neugierde. Instinktiv mochte er fühlen, daß in Florenz bei den damaligen Zuständen ein Weiterkommen erschwert, wenn nicht unmöglich war. Den dortigen Verhältnissen war er in der Tat entwachsen. Wollte er nicht bei Leistungen im Sinne der bisherigen Produktion, wie fast alle Künstler der Arnostadt damals, stehen bleiben, so mußte ein erneuter Scenewechsel eintreten. Rom, diese große geistliche Weltbühne, bot denn doch ganz andere Chancen und Anregungen als die Heimat. Hier, in diesem ständigen Wechsel von Kosmopolitismus und Gebundenheit, von Zügellosigkeit und wahrer Größe, wo man sich inmitten eines bunten aktuellen Getümmels weltentrücktester Einsamkeit und Stille hingeben konnte, waren alle Bedingungen für die Entwicklung des Charakters wie eines persönlichen Stiles gegeben. Der Starke kam hoch, der Schwache, Unfreie, Abhängige dagegen wurde zerrieben oder verfiel in Impotenz.[1])

Die Trümmerwelt der Città morta, die Rom in sich schloß, gewährte aber nicht allein die hohe Kunst, nach der sich Michelagniolo sehnte, bodenständig, in unbestrittener Vollendung und Fülle, sondern sorgte auch dafür, daß sein Schaffensdrang nicht auf Abwege geriet. Für „Sezession" war damals im Bereiche der Kunst kein „heiliger Berg" vorhanden. Der Bacchus für Jacopo Gallo bedeutete kein Novum, sondern die friedliche Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem und den Abschluß einer naturgemäßen, bisher von anderen Faktoren bedingten Entwicklung.

Als Michelagniolo seinen ersten Aufenthalt in Rom nahm, befand sich die Stadt wieder im Prozesse der Umwandlung. Auf die

[1]) Vergl. Frey, Münchener Allg. Zeitung. Beilage von 1905 Nr. 276. 277.

antik-altchristliche Glanzzeit war nach Jahrhunderte langer Stagnation, in der man sich mit mühseliger Erhaltung oder mit ärmlicher Nachahmung des Vorhandenen begnügt hatte, ein Aufschwung gefolgt. Der Sieg der geistlichen Gewalt über die kaiserliche, die weltbeherrschende Stellung des römischen Primates lösten in der ewigen Stadt eine wenngleich kurze Kunstblüte aus. War auch die Kunst der Cosmaten, wie wir sie kurz nennen wollen, nichts weniger denn original, eine Kunst, welche mit entlehnten Formen und Mustern haushielt und bei großen Aufträgen von einheimischen Kräften absehen mußte, so wurden, namentlich unter Bonifaz VIII. und seinen machtvollen, aber skrupellosen Widersachern, den Colonna, Werke geschaffen, die in ruhigem Fortschreiten eine der florentiner Kunst seit Giotto koordinirte Entwicklung bedingt hätten.

Allein der Faden zerriß mit dem Momente, als das Papsttum seine universale Stellung einbüßte und in die engste nationale und persönliche Abhängigkeit geriet. Ein Zustand grenzenloser Verwahrlosung und Entvölkerung trat ein, dem erst seit Nicolaus V. (1447—1455) mit Erfolg ein Ende gemacht wurde. Das mittelalterliche Rom hatte nunmehr seinen Abschluß gefunden. Der letzte, weltgeschichtliche Akt begann, und der stand wie der erste unter dem Zeichen der Antike. Neue Anschauungen kamen auf nach Avignon und besonders, nachdem der große Strom griechischen Lebens vom Osten, wohin er ein Jahrtausend zuvor hingeleitet worden war, wieder in die alte Heimat zurückflutete. Rom wurde das Zentrum des Humanismus (nächst Venedig); und daran schloß sich seit der Mitte des Quattrocento eine Kunsttätigkeit, die wieder mit fremden Kräften, aus Umbrien und Toskana zumeist, bewerkstelligt wurde. Anfänglich in Absätzen, gleichsam ruckweise, vollzog sie sich vom Cinquecento an in stätigem und großzügigem Stile; und als Resultat davon entstand die Stadt, der Michelagniolo die unverwischbare Prägung aufgedrückt hatte, welche Winckelmann, Goethe und Carstens, die deutschen Künstler, Gelehrten und Enthusiasten um Niebuhr, Thorwaldsen und Cornelius als ihre Heimat erachteten, und deren Ende mit dem Momente eintrat,

da Rom zum dritten Male seine universale Stellung verlor und Hauptstadt eines nationalen Königreiches wurde.

Damals begann sich Rom mit Palästen zu schmücken. Die hohe Prälatur und die Nobilität wetteiferten in ihrer Erbauung. Der festungsartige Charakter, welcher der Profanarchitektur bisher anhaftete, wich einer heiteren offenen Pracht, mit luftigen und graziösen Säulen- und Bogenstellungen, für welche nicht sowohl die Paläste des mediceischen Florenz, sondern Ruinen wie Colosseum und Marcellustheater, Triumphbögen und dergleichen von Einfluß waren. Francesco Albertini zählt in seinen Memorabilien, einem Führer durch das Rom Sixtus' IV., Innocenz' VIII., der Borjas bis zu den Anfängen Michelagniolos, dessen Druck nach dem Schlußvermerke des Bändchens im Jahre 1510 beendet war, dessen Ausarbeitung jedoch bis 1503 zurückgriff, die wichtigsten auf, verfehlt auch nicht, bei einigen auf ihren Schmuck an Bildwerken und Malereien hinzudeuten.

Zahlreiche Künstler malten und meißelten in ihnen. In den Kirchen und Kappellen der Stadt, in den Räumen des Vatikans, in den Stanzen und Wohngemächern sowie in der Palastkappelle der Päpste herrschte die regste Tätigkeit. Die Nova Urbs war wesentlich die Schöpfung florentiner Meister. Allenthalben fand Michelagniolo unter den Künstlern seine Landsleute vor, welche zusammen mit den Kaufleuten eine starke Kolonie in der ewigen Stadt bildeten. Somit ergab sich eine Fülle von persönlichen Beziehungen und Anknüpfungsgelegenheiten, die sich auch er nicht entgehen ließ. Allein in jenem mehrfach erwähnten Briefe nennt er bereits eine Anzahl von Florentinern, an die er gewiesen war, oder die ihm bei seinen Versuchen, Boden zu fassen, behilflich waren. Und es mögen derer noch mehr gewesen sein.

Daß aber die nach Rom verpflanzte Heimatskunst nun einen besonderen Eindruck auf Michelagniolo gemacht hätte, läßt sich auch nicht behaupten. Die Pollajuoli, Ghirlandai, Botticelli, Rosselli, Filippino, und wie sie alle heißen mögen, die seit Sixtus IV. in Rom arbeiteten, konnten ihm nichts Neues mehr bieten. Ebensowenig Perugino, den er bereits von Florenz her kannte, und

später „goffo“ — dumm, geschmacklos genannt hat. Und nicht viel anders wird sein Urteil über den viel beschäftigten und -geschäftigen Hofmaler Alexanders VI. gelautet haben, Pinturricchio, den er allenthalben in Rom, am besten im Appartamento Borja, zu studiren Gelegenheit hatte.

Auch einem Andrea Mantegna, gewiß einem der größten Maler des Überganges zur Hochrenaissance, der in den Jahren 1488 bis 1490 die jetzt zerstörte Privatkappelle Innocenz’ VIII. ausgemalt hatte, mußte er gleichgültig gegenüberstehen. Das ehrliche Streben dieses Meisters nach Einfachheit und Klarheit, nach Plastik und Größe der Form, sein in gewissem Sinne Antonio del Pollajuolo, überhaupt den Florentinern verwandter Realismus, sein Ernst und seine Gründlichkeit in der Behandlung von Körpern und Räumen, das alles war ihm sicherlich sympathisch; weniger jedoch die Fülle der bunten Welt, die sich auf den Bildern dieses Mantuaners drängte, sein naiver und vorlauter Antiquarismus, eine Folge des Einflusses von Rom und der Antike, der Mangel an Belebung und Freiheit in der Haltung und Bewegung seiner Figuren. Michelagniolo hatte sich doch inzwischen, gerade durch ein intensives Studium der Alten, zu einem Verständnisse der Natur in bezug auf Körperdarstellung und Gruppirung durchgerungen, dem gegenüber Mantegna nicht mehr zu rechnen war. Letzterer gibt eine Erscheinung oder einen Vorgang in lauter Elemente zerlegt, Michelagniolo strebt nach der Totalität des Geschehens und der Wirkung.

Aber auch Melozzo da Forli, unter allen damaligen Künstlern in Rom der bedeutendste, kam schließlich nicht für Michelagniolo in Betracht; obwohl man meinen sollte, daß das leidenschaftliche Pathos dieses Malers, sein hohes geläutertes Schönheitsgefühl, die Großzügigkeit und der Schwung seiner Zeichnung und Färbung, endlich die Meisterschaft in der Verkürzung den Jüngling, wie vordem Jacopo della Quercia, angezogen hätten. Aber so wenig die Grabdenkmäler Sixtus’ IV. und Innocenz’ VIII. von Antonio del Pollajuolo († 1498) die Voraussetzung für das Juliusgrab Michelagniolos bilden, so wenig ist dies der Fall mit dem Hauptwerke Melozzos, der Himmelfahrt Christi in der Halbkuppel der Chornische

von Santi Apostoli, in bezug auf die Sixtina, wie man gemeint hat.[1]) Gerade die optischen Bedingungen sind, von anderen Momenten ganz abgesehen, in beiden Freskencyklen verschieden. Während Melozzo da Forli, wohl im Anschlusse an Mantegna, seine Darstellung in kunstvoller Verkürzung, für die Ansicht von unten bequem sichtbar gemalt hat, führt die Gestaltenwelt der Sixtinschen Decke ihre Sonderexistenz, ohne Einheitlichkeit und ohne Rücksicht auf den Standpunkt des Beschauers, der sich nach ihnen eher den Hals ausrecken muß.

So bot ihm die zeitgenössische Kunst in Rom kaum Anregungen oder Gelegenheit, sich zu vervollkommnen; um so größeren Gewinn zog er aus der Antike.

Die wertvollste Zierde römischer Paläste bildeten die Altertümer, welche der Boden der Stadt und ihrer Umgebung in immer größerer Freigebigkeit spendete. Am 14. Dezember 1471 war das Capitolinische Museum begründet worden, ein Geschenk Sixtus' IV. an das römische Volk.[2]) Dieses Beispiel wirkte weiter; nicht in dem Sinne der Stiftung ähnlicher öffentlicher Anstalten, oder daß ihm jeder neue Fund einverleibt worden wäre. Das fand nur in mäßigem Umfange und gelegentlich statt. Auch ließen die Prunkliebe der hohen Prälaten, ihre gegenseitige Eifersucht, ihr Bestreben, die schönsten Funde zu eigenem Ruhme wie Nutzen zu erwerben, dies nicht zu. Wohl aber entstanden immer mehr private Antikensammlungen. All die glänzenden Kirchenfürsten, wie die Estouteville, Savelli, Colonna, Grimani, Piccolomini und Medici, die Sforza, Riario und Rovere legten Wert auf einen derartigen Besitz, den sie unermüdlich zu vermehren strebten; und angesehene Familien und reich gewordene Privatleute, wie die Valle, Ciampolini, Grifonetti,

---

[1]) Herman Grimm Michelangelo I^4. 167. Das Fresko wurde in den Jahren 1480/81 gemalt und ist heute, seit der Zerstörung des Chores 1711, nur noch in Bruchstücken erhalten.

[2]) Vergl. Lanciani l. c. p. 76. Unter Innocenz VIII. kam z. B. ein Bronzekopf des Commodus hinzu (Albertini ed. Schmarsow p. 22). Die größte Bereicherung fand unter Clemens XII. statt, als die päpstliche Sammlung des Capitoles, darunter die Kardinals Franz' Albani, mit der bisherigen vereint und ein Museum in städtischem Besitze (seit 1834) wurde. Vergl. K. Justi Winckelmann II^2. p. 134.

Armellini, Bufalo, Porcari, später die Galli, Cesi, Chigi, Cavalieri, und wie sie alle heißen mögen, folgten diesem Beispiele. Kaum ein Haus oder eine Villa in Rom, in dem nicht ein paar Fragmente oder wenigstens Inschriften zu finden waren; von den großen zusammenhängenden Ruinen antiker Bauwerke und von dem Reichtume einzelner berühmter Stücke, die über die ganze Stadt, an öffentlichen Gebäuden und auf Plätzen verstreut lagen, zu schweigen. Solche Werke des hohen Stiles wie der Apollo Belvedere, die Dioskuren, der Nil, Pasquino, Marc Aurel, die Trajanssäule, die Michelagniolo besonders lobte und später täglich vor Augen hatte, usw., waren schon längst dem Studium wie der Bewunderung zugänglich; und nirgends wurde denn doch die Sammeltätigkeit in solchem Umfange und mit dem Glücke betrieben, wie in Rom; auch nicht in Florenz oder in anderen Städten Italiens, wo immer nur einzelne vornehme Bürger und hohe Herren mit Konsequenz oder auch nur gelegentlich sich damit befaßten.

Und nicht allein in bezug auf Beteiligung und Umfang, sondern auch nach Gegenständen, Auswahl, Qualität und Provenienz bestanden zwischen den römischen und außerrömischen Sammlungen Unterschiede. In Rom dominirte die Monumentalfigur in Marmor und Bronze. Eine solche Fülle von Statuen und Statuenresten gab es doch nirgends wie hier; und zwar schon zu einer Zeit, als die berühmten Schätze des päpstlichen Belvedere noch der Auferstehung harrten. Daneben spielten dekorative Arbeiten eine große Rolle, besonders architektonische Skulpturen, figurirte Gebälkstücke, Basen und Kapitäle, Sarkophagreliefs und Ornamentstücke, endlich die Menge skulpirter Ausstattungsgegenstände, mit denen die öffentlichen wie die Privatbauten der Alten geschmückt waren. Auch kamen aus unterirdischen Räumen oder Grotten seit dem Ende des Quattrocentos gelegentlich schon Stuckreliefs von Wänden und Decken, musivische Pavimente und Malereien zu Tage, die für die Grotteskendekoration der Renaissance von nicht zu unterschätzender Bedeutung geworden sind. Die Kleinkunst dagegen, das Heer von geschnittenen Steinen und Schmuckobjekten, sieht man von der einzig großen Sammlung Pauls II. ab, die unter Sixtus IV. in verschiedene Hände, zumeist

aber in den Besitz Lorenzos il Magnifico gelangte,[1]) endlich die Werke moderner Meister waren relativ nicht so reichhaltig vertreten wie z. B. in dem mediceischen Palaste und Scrittojo.

Über den Umfang und Wert dieser Schätze sind wir heute, wenigstens annähernd, unterrichtet: Einmal durch Beschreibungen und Aufzählungen, welche gelehrte Antiquare mit steigendem Verständnisse und Sachinteresse statt der Legenden und Wundermären mittelalterlicher Pilgerbücher und Mirabilien verfaßt haben. Anschaulicher jedoch als diese Berichte, von denen der relativ vollständigste und zuverlässigste, der Ulisse Aldrovandis, erst seit dem Jahre 1550 vorliegt,[2]) führen in Roms antike Welt die Muster- und Skizzenbücher ein, die seit dem Beginne des Quattrocento von Künstlern und Kunsthandwerkern zu verschiedenen Zwecken, zur Erinnerung, zum Studium, zur Verwertung beim eigenen Schaffen, zur Unterweisung von Schülern u. dergl., angelegt wurden, und die in den Bauhütten und Meisterateliers, nach der Sitte der Zeit, von Hand zu Hand zirkulirten. Ein Unterschied zwischen Muster- und Skizzenbüchern besteht in Wirklichkeit nicht. Gewöhnlich verstehen wir unter den letzteren solche, die von Künstlern angefertigt, ausdrücklich künstlerischen, — unter den ersteren dagegen, die zumeist praktischen Zwecken dienten. Allein die Grenzlinien verwischen sich hier; und renommirte Meister haben nicht nur selbst Musterbücher geschaffen, sondern auch nach ihnen gelernt.

Der Gebrauch derselben ist so alt wie die Kunst selbst, wenngleich naturgemäß sich nur geringe Reste davon erhalten haben. Wie es von früh an Malertraktate gab, die die Summe der technischen Erfahrungen und Kunstgriffe enthielten, deren Aneignung einem angehenden Künstler Pflicht war, so existirten auch in ziemlicher Anzahl Musterbücher, die den Bestand an Formen in größerer

[1]) Vergl. oben p. 41 f., QF. VIII. A. b. c.

[2]) Delle statue antiche per tutta Roma etc., im Anhange von Lucio Mauro le antichità di Roma, gedruckt a. 1556 und 1558. Mit diesem Werke können sich die „antiquarischen Prospekte“ eines ungenannten Mailänder Malers (um 1500), Albertinis Memorabilien (1503—1509), die Antiquitäten Andreas Fulvius' (1527), die Topographien Marlianis (1534 und 1544) u. a. nicht messen. Vergl. Michaelis der Statuenhof im vatikanischen Belvedere, Jahrb. des K. Arch. Inst. 1890.

oder geringerer Vollständigkeit und in dem jeweilig herrschenden Kunststile überlieferten. In dem Skizzenbuche Villards de Honnecourt dominirt z. B. die Gothik, in den Musterbüchern der Renaissance neben der gleichzeitigen Kunst fast ausschließlich die Antike. Nicht sowohl Aufnahmen nach der Natur erscheinen, obwohl auch diese, neben allerlei persönlichen Aufzeichnungen und Erinnerungen, nicht fehlen, sondern solche nach namhaften vorhandenen Kunstwerken. Ornamentik und Architektur in ihren verschiedenen Rissen und Details überwiegen. Aber auch Skulptur und Malerei sowie allerlei kunstgewerbliche Motive sind darin vertreten. Die Zeichnungen reproduciren die betreffenden Originale in Naturgröße oder in kleinerem Maaßstabe; sie enthalten die Berechnungen und Maaße und bringen von einzelnen Kunstdenkmälern bald das nackte Skelett bald wieder den Reichtum dekorativer Formen.

Solche Musterbücher müssen schon im frühen Quattrocento für die Renaissancekunst vorhanden gewesen sein. Wie erklärten sich anders die Geschlossenheit und Typik (nach Form und Inhalt) in den Malereien z. B. gewisser quattrocentistischer Schulen? — Man schaue nur auf die architektonischen und landschaftlichen Hintergründe toskanischer und umbrischer Meister. — Wie sonst die Übereinstimmung in den Motiven und Vorwürfen bei zeitlich, räumlich und individuell ganz verschiedenen Sammelbänden, die eben die Existenz bestimmter Archetypi voraussetzen? Die Originalaufnahmen sind dann während des Gebrauches, wie natürlich, untergegangen, geblieben die Studienhefte der Nachzeichner, sei es in Einzelblättern sei es in größeren Beständen, die aus der gemeinsamen Quelle geflossen sind. Wenn die Dekoration, überhaupt das Kunstgewerbe in der Renaissance eine so hohe Blüte, daneben aber auch eine gewisse Gleichförmigkeit in der Erscheinung aufweist, so ist das zwar in erster Linie auf die hoch entwickelte Technik zurückzuführen, aber auch auf die Kontinuität der Formentradition, die durch solche Vorlagewerke geschaffen wird.

Von diesen Musterbüchern kennen wir noch einen Sammelband aus dem Beginne des Cinquecentos, ehemals im Besitze des gelehrten Bamberger Geistlichen und Antiquars Coner und heute im Soane

Museum zu London befindlich; ferner das Album des Pierre Jacques von Reims. Dr. Egger macht mich auf die zahlreichen Borromini-blätter der Wiener Hofbibliothek aufmerksam, die noch der Erläuterung und Ableitung harren.[1])

Auch von den Skizzenbüchern bedeutender Künstler haben sich seit den letzten Decennien des Quattrocentos einige erhalten: So die Studienhefte Giulianos da San Gallo, Michelagniolos Freund und Gönner, vielleicht auch sein Lehrer in der Architektur, der ihn später beim Papste Julius II. protegirte, und seines jüngeren Bruders Antonio.[2]) Sodann die in archäologischer Hinsicht vielleicht ergibigste Sammlung römischer Ansichten, Bauten und Skulpturen von Michelagniolos ehemaligem Lehrer Domenico Ghirlandajo, leider nur in einer Kopie erhalten, die ein unbekannter und auch unbedeutender Schüler dieses Meisters, etwa im Jahre 1491, in Florenz, zur Übung oder aus einem anderen Grunde, nach den Originalzeichnungen, vielleicht mit Auswahl, aber mit pedantischer Treue kopirt und zu einem Bande vereinigt hat.[3]) Diese beiden großen Florentiner Künstler hatten ihre Zeichnungen zumeist vor den Monumenten selbst an Ort und Stelle ausgeführt, zu einem geringeren Teile aber nach älteren oder gleichzeitigen Vorlagen. Ghirlandajo hatte diese Studien, wenn er in Rom war, vielleicht schon im Jahre 1475, in ihrer überwiegenden Mehrzahl aber wohl 1481/82, als er in der Sixtina malte, ausgeführt. Giuliano da San

---

[1]) Paris 1902 ed. Reinach. Der Conerband erschien in der Ausgabe von T. Asby junior, London 1904. Von Dr. Egger haben wir demnächst eine zusammenhängende Untersuchung über Musterbücher der Renaissance zu erwarten.

[2]) Erhalten in zwei Partien, dem Codex Barberini (heute Vaticanus) und Codex Senensis. Vergl. das beschreibende und kritische Verzeichnis beider von Herrn von Fabriczy, Stuttgart 1902. Vom Barberini sind bisher nur einzelne Blätter veröffentlicht worden, der in Siena vollständig, 50 Photolithographien, Florenz Olschki 1902. Eine systematische Edition beider sowie der Zeichnungen Antonios steht noch aus. Der Barberini erweist sich, seiner zumeist sorgfältigeren Ausführung halber, bereits als eine Redaktion, die der Autor selbst, vielleicht zu Anfang der neunziger Jahre, auf Grund seiner früheren, vor den Monumenten an Ort und Stelle flüchtiger skizzirten Aufnahmen, wie sie größtenteils der Senensis enthält, bewerkstelligt und zu einem Bande vereinigt hat (Fabriczy l. c.).

[3]) Heute im Escorial und in mustergültiger Weise mit kritischem Apparate in Faksimilereproduktionen von Hermann Egger herausgegeben, Wien 1906.

Gallo begleiteten seine Skizzenbücher fast die ganze Lebenszeit, von 1475 bis 1514/15.[1])

Michelagniolo kannte beide und auch wohl die Kopie im Escorial, war doch dessen Verfasser vordem sein Mitschüler im Atelier Ghirlandajos gewesen. Wahrscheinlich hatte auch er nach diesen Originalaufnahmen gezeichnet und daraus die erste, zwar noch undeutliche, aber vielversprechende Vorstellung von Rom und seiner Ruinenwelt gewonnen. Denn er erwähnt ausdrücklich[2]) „die Landschaften, Bauwerke, Ruinen und ähnliche Dinge" in einem Buche, das der Meister, als er ihn darum wieder bat[3]), nicht hergeben wollte. Mit Giuliano da San Gallo war er wohl schon von Florenz her bekannt gewesen. Volle Intimität erhielten aber die beiderseitigen Beziehungen erst seit dem Beginne des Cinquecento, und viel früher wird er auch nicht Giulianos Skizzenbücher eingesehen haben.

Zu diesen Studienheften gesellen sich dann später — um nur die zwei wichtigsten noch zu nennen — die Zeichnungen des Niederländers Marten van Heemskerck, der in den Jahren 1535 und 1536 in Rom arbeitete, und des spanischen Malers und Antiquars Francisco de Hollanda, Michelagniolos und der Vittoria Colonna gemeinsamer Bekannter zu Ende der dreißiger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts.

Diese Skizzen- und Musterbücher, namentlich die der beiden zuerst erwähnten Quattrocentisten, beanspruchen in zwiefacher Hinsicht Beachtung: Einmal geben sie über das Studienmaterial an Antiken Auskunft, das Michelagniolo damals im Jahre 1496 in Rom zu Gebote stand, und das er auch redlich benutzt hat. Sodann enthalten sie, zusammen mit den Beschreibungen, einige Andeutungen

---

[1]) Giuliano vermerkt selbst das Jahr 1465 als Beginn seiner Tätigkeit in dem Skizzenbuche. Allein es ist wohl mit Hülsen (La Cultura di Rugg. Bonghi Nuova Serie 1903 1. Juli p. 204) 1475 zu lesen — ein X scheint aus Versehen weggeblieben zu sein — und demnach Giulianos Geburtsjahr nicht auf 1445, sondern nach Vasari, der das wissen konnte, und nach der Steuererklärung des Vaters auf 1451/52 zu fixiren. (Gestorben 1516.)

[2]) Condivi cap. 6. 3; vergl. oben p. 29, QF. VI. A—C. Sans. III. 27.

[3]) ricercato — was eben eine Wiederholung in sich schließt.

über die Art, wie diese Denkmäler in den römischen Palästen aufgestellt waren. Nach gewissen architektonisch dekorativen Gesichtspunkten fanden sie sich nämlich allenthalben, zumeist in den Höfen und Gartenanlagen, in Gängen und auf Treppen, in den Bogenhallen der Loggien, — dort zumeist waren Büsten auf Konsolen beliebt — aber auch in den Sälen und Gemächern verteilt.

Unstreitig die bedeutendsten unter den Antikensammlungen römischer Prälaten und Edelleute waren damals die der Kardinäle Rovere und Riario. Wie der Kardinal von San Giorgio, besaß der Neffe Sixtus' IV. Giuliano zwei Paläste, den einen bei Santi Apostoli, der von Bessarion errichtet, von Pietro Riario und ihm selbst aber erweitert worden war; und den, welchen ihm Giuliano da San Gallo bei San Pietro in Vincoli, seiner Titelkirche, entworfen und wohl auch ausgeführt hatte, der aber im Pontifikate Giulios II. bereits eine durchgehende Umgestaltung erfuhr.[1]) In beiden befanden sich Kunstwerke, die besten im Palaste bei San Pietro in Vincoli. Dort, im Garten stand z. B. der Apoll von Belvedere vor seiner Übersiedelung in den Vatikan, dessen Auffindungsort wie -Zeit unbekannt sind; doch muß er bereits vor 1481/82 entdeckt worden sein, da ihn Ghirlandajo skizzirt hat.[2]) Ebendorthin werden auch Funde aus Ostia, dem suburbikarischen Bischofssitze des Kardinales, gekommen sein. In den Jahren 1494 bis 1503 lebte übrigens Giuliano delle Rovere, der unversöhnliche Feind der Borjas, seiner Sicherheit halber fern von Rom, in Avignon oder beim Könige von Frankreich.

Die Antikensammlung des Kardinales von San Giorgio war seit 1496, also kurz vor Michelagniolos Eintreffen in Rom, in dem

---

[1]) Albertini (p. 22. 54) nennt ihn anno 1509 begonnen — hoc anno inceptum, was nicht „ungefähr 1506", wie Steinmann meint, bedeutet. Wollte Albertini dies ausdrücken, so hätte er a. III. tuae sanctitatis (p. 39) geschrieben.

[2]) Vergl. Michaelis Statuenhof p. 10; Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen von Altertümern Roms Nr. 158. Weder Porto d' Anzio noch Grottaferrata, wo der Kardinal Giuliano eine Tenuta besaß, kommen als Fundorte in Betracht. Der Escurialensis (Tafel 53. 64) gibt eine Zeichnung, die den rechten Unterarm des Gottes in anderer Richtung als heute zeigt, nach Michaelis' plausibler Vermutung eine unrichtige antike Ergänzung dieser Statue.

neuen Palaste zur Aufstellung gelangt.[1]) Für den Bau dieser gewaltigen Anlage hatte der Kirchenfürst unbedenklich mehrere antike Denkmäler plündern lassen. So entnahm er dem alten Archive der römischen Kirche, das ehedem Papst Damasus (366 bis 384) bei San Lorenzo, auch bereits aus römischen Bauresten, hatte errichten lassen, die vierundvierzig antiken Granitsäulen des Hofes, die somit ihrer ursprünglichen Bestimmung in der Casa Nuova nicht ganz entfremdet blieben; einem antiken Triumphbogen, angeblich dem des Kaisers Gordian im Castrum Praetorium, ferner den ausgedehnten Ruinen hinter Sant' Eusebio, die Flavio Biondo und nach ihm Lucio Mauro für den Palast und die Thermen dieses Kaisers hielten, dem Tempel des Sol Quirinalis und vielleicht auch dem Colosseum einen großen Teil der Marmorbekleidung. Am 21. Oktober 1871[2]) wurde nicht allzu tief unter dem Straßenniveau in der Via Gaeta, unweit der Stelle wo jener Bogen lag, eine Baugrube mit zahlreichen antiken figurirten Marmorresten, Gebälkstücken und Reliefs entdeckt, die der Kardinal damals in den Jahren 1485/86 bis 1496 sogleich an Ort und Stelle für seinen Neubau hatte zurechtschneiden lassen. Die besten Exemplare davon, die dabei keine Verwendung gefunden hatten, waren wohl über den Palast verteilt worden, nennt doch Albertini[3]) daselbst neben den Säulen, Malereien und Statuen auch „die vielen Marmorstücke“, die die Casa Nuova geschmückt hätten. Und auch Michelagniolo wird dort noch mancherlei davon gesehen haben, was später für seine architektonischen Studien wichtig wurde.

Auch von den Antiken des Kardinales kennen wir eine Anzahl: Viel bewundert waren darunter u. a. eine Minerva und zwei Kolossalstatuen, die wohl aus dem nicht weit entfernten Theater des Pompejus stammten und nach Aldrovandi zwei Musen vorstellten. Die eine davon ist die Hera in der Rotunde des Vatikanischen Museums, die Antonio da San Gallo auf Grund ihrer Attribute Ceres nannte; die andere, Melpomene, befindet sich heute im

---

[1]) Vergl. oben p. 242f.

[2]) Lanciani l. c. p. 11, 85, 94; Fl. Biondo Roma inst. II. 17; L. Mauro p. 78 usw.

[3]) P. 23.

Louvre.[1]) Aldrovandi führt ferner eine Kollektion antiker Kaiser- und anderer Büsten in der Sala Grande des Hauptstockes auf.

Kurz eine Fülle der besten Altertümer war hier vereinigt; und der Kardinal war stolz darauf, zeigte sie und hörte darüber gern die Urteile von Sachverständigen. Michelagniolos erste Aufgabe am Tage seiner Ankunft in Rom war die Besichtigung dieser Sammlung. Am nächsten Tage, Sonntag den 26. Juni, sprach er dann darüber mit ihrem Besitzer. Und dieser scheint, nicht ohne Ironie, den jungen Meister, der Antiken in die Welt zu setzen sich vermessen, unter Hinweis auf die beiden erwähnten Kolossalfiguren gefragt zu haben, ob er wohl dergleichen sich auch zu machen getraue. Denn Michelagniolo antwortete etwas resignirt, „so große“ Sachen vermöge er nicht auszuführen, und zugleich nicht minder piquirt, Seine Excellenz werden ja sehen, was er zu leisten im Stande sei. Nun versteht man auch, warum der Kardinal Michelagniolos Cupido absolut nicht hatte behalten wollen. In der gewählten und hochbejahrten Gesellschaft, die er in seinem Palaste versammelt hatte, bedeutete das junge moderne Werk in der Tat einen Schönheitsfehler und störte nach dem Empfinden des Besitzers die Symmetrie.

Michelagniolo hat sich mit dieser antiken Kunst Roms allmählich vertraut gemacht. Er wird sich gehörig in der Stadt und ihrer Umgebung umgesehen haben; und wir mögen uns vorstellen, mit dem Skizzenbuche in der Hand, wenngleich von solchen Übungen nichts mehr erhalten zu sein scheint. Der Einfluß der Antike tritt nun deutlich, (wie wir im Einzelnen noch sehen werden), in Michelagniolos Oeuvre zu Tage; nicht als ein radikaler Bruch mit der Vergangenheit. Bei Michelagniolo vollzieht sich die Entwicklung allemal in Übergängen und in organischem Wachstume. Die „klassische“ Manier, welche den Jugendstil des Meisters ablöst, erscheint erst später, mit dem Beginne des Cinquecentos, als ein

---

[1]) Aldrovandi p. 165; Lanciani p. 94 f.; nach Helbig (Nr. 297) war das Original ein Werk des Alkamenes, des Schülers Phidias'.

fertiges Produkt; aber ihre Anfänge gehen bereits in die mediceische Zeit zurück, und ihre weitere Ausbildung ist ganz energisch während des ersten römischen Aufenthaltes gefördert worden.

Michelagniolo stand aber der antiken Kunst viel freier gegenüber, noch unbeschwert von dem Ballaste einer gewichtigen Überlieferung, der sich spätere Kunstepochen und Meister weniger entziehen konnten. An dem Klassizismus der Kunst in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts z. B. ist die Wissenschaft stark beteiligt. Thorwaldsen und seine Jünger, in gewissem Sinne auch Adolf Hildebrandt von heute, sind ohne den Einfluß der Altertumskunde nicht verständlich. Das Theoretisiren und Ästhetisiren hatte damals noch nicht das künstlerische Schaffen einzuengen begonnen. Der literarische Disput über den Vorrang von Malerei und Skulptur versetzte die schöngeistigen Kreise von Rom und Florenz in Aufregung, als Michelagniolo ein alter Mann war; und dieser verhielt sich einem so unfruchtbaren Probleme gegenüber absolut ablehnend. Auch die Massenanhäufung von Funden fand noch nicht statt, welche für jedwede Produktion eher ermüdend, beängstigend, hemmend wirkt. Was vorhanden war, wurde von künstlerischem Standpunkte, ohne antiquarischen Beisatz empfunden, arrangirt und mehr mit naiver Freude, denn mit Kriticismus genossen. Es diente zur Anregung und Bereicherung des eigenen Schaffens. Wenigstens Michelagniolo, der von Anfang an in der glücklichen Lage war, die großen Entdeckungen in Rom in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge mit zu erleben und, was sie an Formenerkenntnis offenbarten, allmählich aufzunehmen, bewahrte sich zu allen Zeiten die Unbefangenheit des Urteiles.[1]) Und wenn er später vor der bedingungslosen Vergötterung und Nachahmung der alten Kunst gewarnt hat, so setzt das zunächst ihre genaue Kenntnis und Beherrschung, zugleich aber auch seine jeder Beschränkung und Unterordnung abgeneigte Eigenart und sein künstlerisches Selbstbewußtsein voraus.[2])

---

[1]) Vergl. oben p. 41 f., 89 f., 93 f,

[2]) Boissard antiquit. III. 17 berichtet einen darauf bezüglichen Ausspruch Michelagniolos zu Paul III., allein Boissard ist kein einwandsfreier Zeuge.

Die Antike vermittelte ihm in erster Linie den Weg zur Natur, freilich wie er sie verstand. Darin sah er den Vorzug und die erziehliche Bedeutung der Alten, die ihr in ihren Werken relativ am nächsten gekommen wären. Alles Übrige tritt daneben als sekundär zurück. Nach der Richtung messen wir auch füglich am treffendsten den Gewinn ab, den dieser erste römische Aufenthalt für Michelagniolos Schaffen abwarf. Es resultirte daraus zunächst ein weit umfassenderes und geläuterteres Naturverständnis, mit dem der Realismus des Quattrocentos doch nicht mehr lange vereinbar war. Nach wie vor dominiren ferner die antiken Vorwürfe. Der liebste Gegenstand der Behandlung in Marmor wie mit Farben und Zeichenstift ist ihm die nackte menschliche Figur. Diese gestaltet er jetzt so eingehend und delikat wie nur möglich, man möchte sagen, mit dem Wonnegefühle eines Entdeckers. Aber auch seine Gewandstatuen, überhaupt seine Formensprache antikisiren sich und nicht bloß in Äußerlichkeiten. Alles wird nunmehr größer, sicherer, einfacher, auf die Gesamtwirkung und Massenbewegung geschaut und demgemäß behandelt. Das Anekdotische weicht zurück. Das Pathos nimmt zu. Die Form ordnet sich dem großen Inhalte unter; besser sie wird immer ausschließlicher und bewußter zu ihrem Träger und Ausdrucksmittel. Das beweist gerade die Pietà, die scheinbar so unantik aussieht, in Wahrheit aber ein vollgültiges Zeugnis über Michelagniolos innere Erlebnisse in der ewigen Stadt offenbart. Endlich auch in bezug auf die Technik merkt man das erfolgreiche Studium der Antike. Michelagniolo behandelt den Marmor wesentlich so wie die Meister der spätgriechisch-römischen Epoche. Nur daß in bezug auf Nacktes und Gewandung ein Wechsel in den Modellen zu beobachten ist, der sich freilich nicht immer chronologisch vollzieht, sondern häufig genug durch den Subjektivismus des Meisters und durch das jeweilige Thema bedingt wird. Ist z. B. zeitweilig der Apoll von Belvedere vorbildlich gewesen, was man an gewissen Handzeichnungen, weniger an dem Christus der Pietà, verfolgen kann,[1]) so verschiebt sich das Verhältnis zu

[1]) Wie Klazko meint. — Vergl. z. B. Corpus der Handzeichnungen Tafel 33, 45 und 46 u. a. m.

Gunsten des Laokoon, der sitzenden Zeusstatue (damals im Besitze Giovanni Ciampolinis), des Torso Belvedere und anderer Herkulesfiguren usw.

In diese Zeit des römischen Aufenthaltes fallen allem Anscheine nach auch Michelagniolos frühe ste architektonische Studien. Nach der gewöhnlichen Annahme sind diese erst später, nach der Rückkehr in die Heimat und während der zweiten römischen Periode, unter Anregung und Anleitung Giulianos da San Gallo betrieben worden. Und diese trifft auch zu. Ich meine aber, die Bauten und Ornamente Roms haben Michelagniolo von selbst zum Studium, d. h. zum Nachzeichnen, vielleicht auch zum Nachmessen veranlaßt. Und wenn der Meister sich bereits zur Zeit der Sixtinamalerei so vertraut mit der architektonischen Formenlehre und den Proportionen erwiesen hat, so setzt das eine längere Übung voraus, besonders in praktisch-technischer Hinsicht, die Michelagniolo seiner Gewohnheit gemäß wieder still und ohne Aufheben vorgenommen hat.

Auch nach Musterbüchern hat er gearbeitet. Der große Michelagniolo, der über einen so gewaltigen Formenschatz verfügte, der scheinbar spielend jede technische Schwierigkeit meisterte! und dann nach Musterbüchern, deren künstlerischer Wert oft so gering ist! Und doch steht die Tatsache fest, daß dieser Titan, im Kleinen treu, dieses Hilfsmittel nicht verschmäht hat. Unter seinen architektonischen Entwürfen (in London, Florenz u. a.) befinden sich Blätter mit allerlei Baudetails, Gebälke, Profile, Kapitäle, die dorische Ordnung des Marcellustheaters und dergleichen. Einige sind flüchtig gezeichnet, andere wieder in sorgfältiger Ausführung mit Lineal und Reisfeder. Bei einigen Kapitälstudien verrät die technische Behandlung deutlich die Hand des Anfängers, so daß man ihre Ächtheit in Abrede gestellt hat.[1]) Fast alle gehen auf damals bereits vorhandene Vorlegeblätter, nicht auf die Originale zurück; und der Künstler mag sie schon in den Jahren 1496 bis 1501 benutzt haben. Die

---

[1]) Asby-Coner l. c. Appendix 2 Tafel A. B., wo auch diese Blätter, meist in Rötel, aufgezählt und nach der Vorlage im Musterbuche bestimmt werden. Sie werden alle im Corpus der Handzeichnungen erscheinen.

Phantasiekapitäle auf der Rückseite eines Blattes mit Skizzen zum Karton der badenden Soldaten sowie zu einem der zwölf Apostel für Santa Maria del Fiore, also aus der Zeit von 1503 bis 1505, durchaus eigenhändige, geistvolle Entwürfe Michelagniolos unter antikem Einflusse, markiren vielleicht die äußerste Grenze, nicht für die Beendigung seiner architektonischen Studien, — diese liefen vielmehr weiter, — aber für die Benutzung derartiger, relativ primitiver Hilfsmittel.[1])

Wie es scheint, hatte Michelagniolo vollauf Muße, seinen Studien obzuliegen; aber nicht aus dem Grunde, den Condivi nennt, etwa weil er keine Beschäftigung gefunden hätte. Dem Biographen zufolge wären die hohen Erwartungen, mit denen der Jüngling in Rom eintraf, und an denen er auch noch nach der Begegnung mit dem Kardinal festhalten durfte, in nichts zerronnen. Ein Jahr lang hätte er freilich die Gastfreundschaft des Edelmannes genossen, aber weder in Sachen des Cupido hätte er etwas erreicht, noch wären Aufträge erfolgt. Und man wundert sich nur, warum der sonst so heißblütige und ungeduldige Künstler noch so lange in Rom und speziell in der Umgebung dieses angeblich so kargen Kirchenfürsten ausgehalten hatte; zumal da er doch selbst seinen Aufenthalt nur als einen vorübergehenden ansah und bald bei den Seinen wieder einzutreffen hoffte.[2]) Auch Vasari läßt im Stiche. Er verarbeitet Condivis Bericht, fügt aber aus der ersten Auflage seiner Vite von 1550 eine kuriose Geschichte unbekannter Provenienz hinzu: Wir wissen ja, wie schwer sich Vasari zur Unterdrückung dessen, was er einmal gebracht hat, entschließen konnte. Wenn irgend möglich, kehrt alles, besonders aber seine Ateliermeidinger, oft in wunderlicher Metamorphose in der Redaktion der Biographien von 1568 wieder.

Danach besaß der Kardinal von San Giorgio einen Barbier, ein heimliches Kunstgenie. Der hätte wohl ganz artig malen können,

---

[1]) Vergl. Corpus der Handzeichnungen Tafel 13.
[1]) Brief an den Vater vom 1. Juli 1497. Vergl. Frey, Übersetzung Nr. 3.

— Palette und Barbierbecken ähneln sich bisweilen, und in der Zeit des Stile sfumatesco kann selbst ein richtig geschlagener Seifenschaum zu Ehren kommen, — aber die eigentliche Zeichnung ging ihm ab. Der machte sich nun an Michelagniolo heran und erlangte von ihm nicht etwa bloß eine Zeichnung, nein gleich einen Karton, — Zeit hatte ja Michelagniolo dazu —, so daß der Barbiere nur die Farben darauf zu setzen nötig hatte. Lebte der gute Mann in der Gegenwart, so hätte er Michelagniolos entraten können. Er würde unbedingt zu einer Photographie behufs Bemalung gegriffen haben. Das Bildchen — tavoletta — hätte eine Stigmatisation des heiligen Franz vorgestellt und in San Pietro in Montorio in der ersten Seitenkappelle links vom Eingange Aufstellung gefunden.

Die Geschichte ist, was den Barbier und Michelagniolo anlangt, eine Erfindung. Gewiß befand sich zu Vasaris Zeit, heute aber nicht mehr, an dem angegebenen Orte eine Stigmatisation, von der Hand eines unbekannten Malers, gegenüber also der berühmten Geißelung Christi, die Sebastian del Piombo für Pierfrancesco Borgherini, einen Verwandten von Michelagniolos Vertrautem, Leonardo Sellajo, al fresco gemalt, und für welche Michelagniolo in der Tat die Zeichnung gespendet hatte;[1]) und diese hielt der Biograph als von Michelagniolo gezeichnet. Fügt er aber hinzu, das Bildchen sei in Tempera, nella maniera v e c c h i a, gemalt gewesen, so ersieht man, daß die Anekdote erst nachträglich, vor dem Werke, entstanden ist; denn im Jahre 1496 malte man allgemein noch mit Tempera, und speziell Michelagniolo, der die Ölmalerei später einmal eine „Kunst für Weiber und Faultiere“ genannt hat,[2]) bevorzugte dieses Verfahren. Die Qualität dieser Notiz wird nicht ver-

---

[1]) Frey, Briefe an Michelagniolo vom 9. August 1516 und 1. März 1517, (p. 30, 63, 89).

[2]) Sans. V. 584 im Leben Sebastians del Piombo: il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate et infingarde come Fra Baſtiano — gewiß ein scharfer (und ungerechter) Ausspruch des Meisters, der in der Verstimmung über Sebastians Einmischung in die Malerei des J. Gerichtes c. 1535/36 in Rom gefallen und vielleicht Anlaß zur Entfremdung beider Künstler gewesen ist. Ein stehendes Axiom Michelagniolos war er kaum, höchstens erst später gebildet; das beweist sein langjähriges Verhältnis zu Sebastian, gerade auch auf künstlerischem Gebiete, (vergl. die vorhergehende Anmerkung und oben p. 9 ff.

bessert, wenn Benedetto Varchi in der Leichenrede auf Michelagniolo das Bild, das er selbst nicht gesehen hat, unter Lobsprüchen nennt; ebenso nicht, wenn Lomazzo sogar den Karton Michelagniolos gesehen haben will, obwohl er nicht in Rom war.[1]) Condivi weiß überhaupt nichts davon, was freilich nicht beweiskräftig wäre.

Condivis Bericht über Michelagniolos Aufenthalt und Arbeiten in Rom ist überhaupt einseitig und ungenau, vielleicht weil Michelagniolo sich nicht mehr aller Einzelheiten erinnerte, möglicherweise auch die betreffenden Briefschaften nicht zur Hand hatte. Das, was er gibt, kann zwar nicht in Abrede gestellt werden, aber die Art wie er gruppirt und vor allem, was er verschweigt, bewirken eine falsche Vorstellung; und darin liegt die Tendenz. Das allerdings recht spärliche Material, das von dem einst um so viel reichhaltigeren[2]) übrig geblieben ist, — vier Briefe, ein Kontrakt und ein paar offizielle Empfehlungsschreiben, neben den beiden erhaltenen Marmorwerken von unbezweifelbarer Authenticität — reicht jedoch hin, um das Bild von dieser Periode etwas vollständiger und farbiger zu gestalten.

---

[1]) Varchi Orazione funerale Giunti 1564 p. 16: Lascero indietro una tavola, che egli dipinse a tempera secondo la maniera antica, dov' è un devotissimo San Francesco quando egli chiese a messer Domenedio e meritò d' avere le stimmate; la quale tavola si ritrova in Roma nella prima cappella a mano sinistra, quando l' uomo entra nella chiesa di San Piero a Montorio, nè si può lodare degnamente se non col dire, che ella fu fatta da Michelagnolo. (Sans. VII. 149.) Man sieht die Abhängigkeit des Redners von Vasari, sowohl in seinem künstlerischen Urteile überhaupt wie an dieser Stelle. Bis auf die banale Phrase am Schlusse und die vielleicht dem Orte und Zwecke angemessene, aber gestelzte Rhetorik hat er nur die Ausgabe von 1550 reproduzirt. — Lomazzo Idea 1584 p. 535; Grimm I[4]. p. 169 f. Hier zeigt sich recht, wie unter dem Zutun von Leuten, die nur immer wiederholen was andere sagen oder gesagt haben, eine unbegründete Tradition entsteht, zuletzt oft riesengroß und scheinbar unerschütterlich. — Thode (Regesten I. 345) scheint an den „Karton einer Stigmatisation des hl. Franz für S. Pietro in Montorio“ zu glauben. Daß er nun aber ihn direkt für diese Kirche gemalt sein läßt, vergrößert das legendarische Beiwerk erheblich. Vasari (cap. XIII. 3) sagt vorsichtig: la quale è hoggi locata usw., und das wird richtig sein.

[2]) Vergl. Michelagniolos Brief an den Vater vom 19. August 1497 in meiner Übersetzung. Michelagniolos Korrespondenz der Jahre 1497 (1496) bis 1506/7 weist eine große Lücke auf.

Es ist nicht wahr, daß Michelagniolo damals ohne Aufträge geblieben war. Nach dem mehrfach erwähnten Briefe an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici hatte er für den Kardinal Riario eine Marmorfigur in Lebensgröße zu meißeln, die er am 4. Juli beginnen wollte.[1]) Was sie vorstellte, sagt er seiner Gewohnheit gemäß nicht, — wohl ein antikes Sujet. Und er muß sehr fleißig daran gearbeitet haben, denn sie war in Jahresfrist längst beendet. Nun versteht man auch, warum er so lange im Hause des Edelmannes bleiben konnte, eben mit Rücksicht auf die Bestellung, und weil er dort sein Atelier hatte. Aber Michelagniolo scheint mit dem Kardinal Differenzen gehabt zu haben, oder er mußte auf die Bezahlung warten. Am ersten Juli 1497 schreibt er nämlich an seinen Vater:[2])

„Wundert Euch nicht, daß ich noch nicht zurückkehre, denn „ich habe meine Angelegenheiten mit dem Kardinal noch nicht ins „Reine bringen können, und abreisen will ich nicht eher, als bis „ich für meine Mühewaltung befriedigt und abgelohnt bin. Und „bei diesen großen Herren muß man sachte vorgehen, denn sie „lassen sich nicht zwingen; doch glaube ich unter allen Umständen „in der folgenden Woche von allem los und ledig zu sein.“

„Ich benachrichtige Euch, wie Fra Lionardo hier nach Rom „zurückgekehrt ist und sagt, er habe aus Viterbo fliehen müssen, „und ihm sei die Kutte genommen worden. Nun wollte er zu „Euch kommen, weshalb ich ihm einen Golddukaten zur Reise, um „den er mich bat, gegeben habe. Ich glaube, Ihr müßt das wissen, „denn er muß (inzwischen) dort angelangt sein.“

„Ich vermag Euch nichts anderes zu sagen, denn ich bin in „Spannung und weiß noch nicht, welchen Ausgang meine Angelegen-„heit nehmen wird. Doch hoffe ich bald bei Euch zu sein. Ich „bin gesund und hoffe dasselbe auch von Euch. Meine Empfeh-„lungen an die Freunde.“

Die noch nicht zum Abschlusse gebrachte Angelegenheit kann

---

[1]) Vergl. oben p. 250.
[2]) Frey l. c. Nr. 3,

nicht den Cupido betreffen. Diese war vielmehr vor Jahresfrist erledigt; auch befand sich dieses Marmorwerk damals schon im Besitze des Herzoges von Urbino. Dem Wortlaute nach[1]) handelte es sich um eine bereits geleistete Arbeit, die Michelagniolo geliefert hat, und für die er bezahlt sein will; und er hofft, offenbar auf Grund mündlicher Zusagen des Kardinales, in den nächsten Tagen befriedigt zu werden.

Und die Familie erwartet ihn zu Hause, entweder weil er mit der Vollendung seines Werkes auch seinen Aufenthalt in Rom für abgeschlossen ansah und seine Rückkehr bereits angekündigt hatte, oder mit Rücksicht auf die Nachrichten aus der Heimat. Am 8/9. Juli 1497 starb Michelagniolos Stiefmutter Lucrezia Ubaldini; unter welchen Umständen, ob nach längerer Krankheit, ob an der Pest, die damals in Florenz grassirte,[2]) ist unbekannt. Michelagniolo aber blieb in Rom; nicht etwa weil seine Angelegenheit mit dem Kardinal noch nicht geordnet gewesen wäre; im Gegenteil, sie wird einen beide Teile befriedigenden Ausgang gefunden haben, denn bald nachher verfügte der Künstler über Geldmittel, die er dem Vater anbot,[3]) sondern weil er inzwischen einen neuen Auftrag übernommen hatte.

Statt dessen besuchten ihn in Rom zwei seiner Brüder, die überhaupt sehr reiselustig waren; und Michelagniolo, der gegen unerwünschte Besuche sehr empfindlich war, hatte sich ihrer mehrfach zu erwehren.[4]) Der ältere, Leonardo, ein Dominikanermönch, kam abgerissen und ausgeplündert aus Viterbo wieder, von wo er hatte fliehen müssen. Aus welchem Grunde dies aber geschehen war, und warum man ihm die Kutte genommen hatte, — so ziemlich das schlimmste, was einem Mönche passiren konnte — wissen wir nicht. Jedenfalls war dies nicht wegen seiner Parteinahme für Savonarola erfolgt, wiewohl diese Version bereits in

---

[1]) fatica, remunerato usw.

[2]) Vergl. oben p. 16. 18; Landucci ad 2.—9. Juli p. 154.

[3]) Brief vom 19. August 1497, Frey Nr. 4.

[4]) Buonarroto war im Herbste 1500 zum zweiten Male in Rom. Frey, Briefe an Michelagniolo Nr. 1.

der Familie der Buonarroti im siebzehnten Jahrhunderte umlief.[1]) Zu einem Märtyrer hatte kein Simone-Buonarroti, auch Michelagniolo nicht, Geschick oder Neigung. Wohl war damals Savonarola bereits exkommunicirt worden,[2]) aber man verfolgte noch nicht seine Anhänger. Das geschah erst nach dem Prozesse, respektive nach der Verbrennung und traf nur das Kloster San Marco, zu dem Leonardo Buonarroti nicht gehörte, oder auch nur die nächsten Freunde und Gesinnungsgenossen des großen Mönches. Betont man das „ritornò“ des Briefes, so könnte geschlossen werden, Fra Leonardo habe beim Bruder in Rom im Konvente der Minerva gelebt, sei nur zeitweilig in Viterbo in irgend einem Auftrage seines Ordens gewesen, wobei ihm dann der Unfall geschehen wäre. Doch das sind Vermutungen. Michelagniolo nahm sich jedenfalls des Flüchtlinges auf das brüderlichste an, versah ihn mit Reisegeld und entließ ihn in die Heimat. Das mag sich etwa Ende Juni ereignet haben.

Dann war Michelagniolos Lieblingsbruder Buonarroto am 18. August 1497 in Rom eingetroffen und in einem Gasthofe abgestiegen, und es scheint, daß Michelagniolo die Kosten dieses Aufenthaltes bestritten hat.[3]) Er wohnte nicht beim Bruder, weil, wie dieser schreibt, er nicht die Bequemlichkeit habe, ihn aufzunehmen, auch in einem fremden Hause wohne. Daraus läßt sich vielleicht schließen, daß Michelagniolo noch immer Gastfreund des Edelmannes war, dem er nicht auch noch mit seinem Bruder beschwerlich fallen wollte. Dann hätte sein Aufenthalt daselbst länger als ein Jahr gedauert.[4])

Buonarroto war wohl auf Wunsch Michelagniolos gekommen. Die Brüder hatten sich mancherlei zu sagen, Michelagniolo zu

---

[1]) Vergl. Bisnipotes genealogischen Brief. QF. IV. 3 p. 16; ferner XVII.

[2]) Das päpstliche Breve ist vom 12. Mai 1497 (Pastor III. p. 389; Villari, Savonarola II. p. XXXIX, druckt eine Ausfertigung vom 13. Mai ab. Am 18. Juni wurde es in Florenz promulgirt (Landucci p. 152).

[3]) Vergl. Brief Michelagniolos an Lodovico vom 19. August 1497; Frey Nr. 4.

[4]) Perche io sto in casa altri, was ich mit Rücksicht auf Condivis: seco stette, che fu intorno a un anno übersetzt habe: ich wohne in fremdem Hause *(zur Miete)*; doch auch die andere Interpretation ist möglich.

fragen, und Buonarroto zu berichten. Zunächst über das vor etwa acht Tagen erfolgte Hinscheiden der Stiefmutter; dann über Lodovicos Geldverlegenheiten. Der Vater hatte von einem Verwandten seiner verstorbenen Frau, Consiglio di Antonio Cisti, einem Kaufmanne, ein Darlehn von 90 Goldukaten genommen und konnte es nicht zurückzahlen. Michelagniolo riet, Lodovico möge doch eine Abschlagszahlung leisten; er wolle selbst mit seinen Mitteln, so geringfügig sie seien, einspringen, und müsse er sich selbst etwas borgen. Aber einer Anleihe beim Pfandhause in Florenz widerriete er entschieden, wohl der hohen Zinsen halber. Die Angelegenheit zog sich noch bis in den Anfang 1502 hin, wo sie endgültig, allerdings nicht nach Michelagniolos Wunsch, geregelt zu sein scheint.

Der neue Auftrag, den der Künstler inzwischen erhalten, ging von Piero de' Medici aus. Michelagniolo sollte seinem alten Gönner eine Statue ausführen. Er hatte auch schon den Marmor dazu gekauft, aber die Arbeit unterblieb, weil angeblich Piero seine Zusagen nicht erfüllt hätte, sie wohl auch aus Geldmangel damals, nach dem verunglückten Putsche gegen Florenz[1]) nicht erfüllen konnte. Die kurze Notiz zeigt aber, daß Michelagniolo bereits in Rom bekannt, in geschäftlicher Beziehung sehr decidirt war, und daß sich vornehme Kreise für ihn interessirten. Die Zeit des Wartens und Werbens war jedenfalls vorbei.

Auch was mit dieser Statue beabsichtigt, und was aus dem Steine geworden war, wissen wir nicht. Michelagniolos briefliche Andeutungen zeichnen sich nicht gerade durch Klarheit aus; in diesem Falle wohl aus einer bestimmten Absicht. Er hatte zwar dem Vater Geld angeboten, sorgte aber gleichzeitig durch den Hinweis, daß es ihm selbst nicht zum besten ginge, für einen Dämpfer, um allzu häufige und zu hohe Forderungen von Hause aus im Keime zu ersticken. Daher die Klage über seine geringen Mittel, die Entschuldigung, daß er zuweilen so gereizte Briefe geschrieben habe, denn er habe den Kopf voll, dazu allerlei Aufregungen und

[1]) April 1497 hatte er eine Expedition unternommen; vergl. Landucci ad 28. IV. p. 147.

Ausgaben. Und nun rechnet er dem Vater alles vor, um mit der erneuten Versicherung, im Falle der Not einzuspringen, zu schließen. Das ist für Michelagniolos Wesen und Verfahren charakteristisch. Jederzeit stand er den Seinen in großen wie kleinen Nöten bei. Das war ihm eine selbstverständliche Pflicht, auf die er mit geradezu eifersüchtiger Liebe hielt. Aber wenn er, teils im Hochgefühle, daß er helfen konnte, teils im Unmute, daß er so häufig helfen mußte, oder wenn der Dank ihm zu mager erschien, endlich in der Besorgnis, ob seine Hilfe auch richtig verwendet würde, zugleich mit seinen Spenden Ermahnungen und Vorstellungen verknüpfte, die durchaus angebracht sein mochten, aber in rauhe Formen gekleidet waren, so mußte das verletzen und kein aufrichtiges Gefühl der Dankbarkeit auslösen. Schließlich nahmen das die Seinen als etwas unabänderliches an, dem man sich fügen müsse, und in dem Bestreben, noch möglichst viel zu gewinnen.

Von der Absicht nach Hause zu kommen, ist aber nun keine Rede mehr. Vielmehr arbeitete Michelagniolo jetzt wieder an einer Figur, wie beim „antiken" Cupido, auf eigene Rechnung und Gefahr. Der Marmor, der ihm fünf Dukaten gekostet habe, sei nicht gut gewesen, und das Geld fortgeworfen. Da habe er ein anderes Stück für denselben Preis gekauft, und damit sei er nun beschäftigt. Der Umstand, daß er nicht den für Pieros Statue erstandenen Marmor dazu benutzte, läßt darauf schließen, daß dieser, wohl auf Grund eines Vorschusses Eigentum des Medici war.[1]) Somit hätten wir, allein den Briefen zufolge, von mindestens drei Marmorstatuen Nachricht, von denen die eine, die für den Kardinal von San Giorgio, ausgeführt worden war, sich aber nicht mehr nachweisen läßt. Die für Piero de' Medici war in den Anfängen stecken geblieben. Ob die dritte ohne Auftrag unternommene ihre Vollendung erreicht hatte, was sie vorstellte, wo sie verblieben ist, das wissen wir alles nicht. In dieser letzteren den Bacchus für Jacopo Gallo zu sehen,[2])

---

[1]) Thode Regesten ad ann. p. 345 interpretirt Michelagniolos Brief vom 19. August 1497 falsch, wenn er schreibt, die von Piero de' Medici bestellte Statue habe er „für sich selbst" ausgeführt.

[2]) Wölfflin, Jugendwerke p. 27.

geht nicht an. Denn der wurde auf Bestellung ausgeführt, und diese präcise Angabe Condivis läßt sich nicht so ohne weiteres übersehen. Zudem ist der heute im Nationalmuseum von Florenz befindliche Bacchus eine überlebensgroße Figur, zu deren Ausführung es eines recht umfangreichen Blockes bedurfte; und ein solcher war für die geringfügige Summe von fünf Dukaten, etwa fünfzig bis sechzig Mark[1]), kaum erhältlich.

---

[1]) Gotti I. 21 = 60 Lire. Ein Golddukaten entspricht etwa einer Krone (10 Mark), die damals natürlich einen höheren Wert besaß. Michelagniolo zahlte später ganz andere Preise in Carrara.

EILFTES KAPITEL.

Rom (Fortsetzung). Der Bacchus. Die Pietà. Der kauernde Knabe in St. Petersburg. Der Eros in London.

Von allen diesen Arbeiten und Beziehungen Michelagniolos in Rom berichtet Condivi nichts. Dafür nennt er drei andere, eine Pietà für den Kardinal von Santa Sabina, einen Bacchus und einen Cupido für Jacopo Gallo. Über alle drei fehlen briefliche Äußerungen. Auch die Schreiben von 1496 und 1497 schweigen davon. Das legt den Schluß nahe, daß sie beide in die Zeit nach dem 19. August 1497 gehören. Für die Pietà ist dies ja gewiß. Der betreffende Kontrakt ist vom 26. August 1498 datirt. Aber auch der Bacchus scheint frühestens Ende Sommers 1497 in Auftrag gegeben worden zu sein. Von diesem zuerst.

Condivi erzählt: „Die unfreiwillige Muße Michelagniolos machte sich nun Jacopo Gallo, ein fein gebildeter römischer Edelmann, zu nutze und ließ in seinem Hause einen Bacchus aus Marmor, von zehn Palmen, etwa zwei bis zweieinhalb Meter Höhe, anfertigen.[1])

---

[1]) Condivi 15. 6: gli face fare in casa sua un Bacco etc. bedeutet wörtlich: Michelagniolo meißelte die Statue im Hause des Edelmannes. Dann wäre er also in die Casa Galli, die in nächster Nähe der Cancellaria lag und dazu geräumig genug war, übergesiedelt, — vorausgesetzt, daß sie nicht überhaupt mit dem Hause des Edelmannes in Diensten Riarios identisch war. (Vergl. unten p. 286 f.) Allein Condivi wollte wohl nur sagen, daß der Bacchus zum Schmucke des Hauses bestimmt war.

Die Galli waren eine vornehme und reiche Familie Roms, mit einer Reihe von Stadtgeschlechtern, wie den Orsini von Mugnano, den Cecchini, Porcari u. a. verschwägert. Sie blühte vornehmlich in der zweiten Hälfte des fünfzehnten und im sechzehnten Jahrhundert.[1]) Nicola Gallo, Neffe Stefano Porcaros und Kanonikus von Sankt Peter, floh nach der Entdeckung der Verschwörung seines Oheimes gegen Papst Nicolaus V., in die er verwickelt war, a. 1453 bis nach Damaskus, von wo er erst nach dem Tode des Papstes zurückkehrte.[2]) Giovanni Gallo war Schreiber an der Pönitenziaria; Lorenzo Schatzmeister Julius' II. und lieh zum Bau der Cancellaria 120 Goldgulden. Jacopo scheint von allen der angesehenste gewesen zu sein. Er wird als dominus et vir nobilis sowie mercator romanus ac scriptor litterarum apostolicarum bezeichnet, und dies stimmt mit Condivi überein, der ihn di bello ingegno, d. h. einen des Lateinischen mächtigen, in Kunst und Literatur bewanderten Mann nennt, wie hätte er auch sonst päpstlicher Schreiber sein können. Ein treuer Anhänger des Papsttumes, gehörte er nach dem Tode Innocenz' VIII. zu den Bürgern, die die Wahl der Marschälle der Rioni Roms dem Camerlengo übertrugen.[3]) Als Karl VIII. von Frankreich in Rom weilte (Januar 1495) wurden bei ihm vornehme Franzosen einquartirt, von denen einer dann an der Pest starb.[4]) Seine Söhne hießen Paolo und Giuliano und waren wohl auch Banquiers. In Jacopos Bank war Baldassarre Balducci beschäftigt, den Michelagniolo in seinem Schreiben vom 2. Juli 1496 erwähnt, und der ihm den Rat gab, den Kardinal Riario um Vermittlung in seiner Streitsache mit Baldassarre del Milanese anzugehen. Im Palaste dieses Kardinales wird er mit Jacopo Gallo bekannt geworden sein, — falls dieser nicht mit dem römischen Edelmanne überhaupt identisch gewesen ist, der seine Übersiedelung nach der ewigen Stadt bewirkt und ihm in seinem Hause

---

[1]) Vergl. Lanciani l. c. p. 62. 107 f. Derselbe teilt aus einem Codex der Vaticana (Ottob. Nr. 2250) Notizen aus der Zeit von 1460—1590 mit.

[2]) Vergl. Diario dell' Infessura ed. Tommasini Ist. stor. It. 1890 p. 55.

[3]) An Stelle der Stadtbehörde. Vergl. Infessura p. 277.

[4]) Burcard Diarium ad a. ed Thuasne II. 277.

Wohnung gewährt hat. In diesem Falle würde der ganze Zusammenhang an Deutlichkeit und Einfachheit gewinnen.[1]) Wie dem auch sein mag, Michelagniolo war Zeit seines Lebens mit Jacopo und dessen Söhnen befreundet. Jacopo Gallo muß sich sehr für den jungen, so talentvollen Künstler interessirt haben und suchte ihm auf alle Weise das Vorwärtskommen zu erleichtern. Nicht nur daß er selbst bei ihm den Bacchus und sodann einige Jahre später den Cupido bestellte, konnte er ihm, dank seiner engen Beziehungen zur Kurie, auch von anderen lohnende Aufträge verschaffen. Er war es, der den Kardinal von Santa Sabina auf Michelagniolo aufmerksam gemacht hatte; der den die Pietà betreffenden Vertrag stipulirte, signirte und verbürgte; der die zur Ausführung nötigen Geldsummen empfing und auszahlte. Durch Jacopo Gallo ist später Michelagniolo, wie es scheint, mit den Porcari in Beziehung getreten, für die er bekanntlich den Christus mit dem Kreuze in der Minerva gemeißelt hat.

Das Haus dieses Jacopo Gallo lag in Parione, in nächster Nähe des Palastes des Kardinals Riario, und war mit Kunstwerken verschiedener Art wohl versehen. Das Skizzenbuch Martens van Heems-

---

[1]) Die Identifizirung jenes römischen Edelmannes, der in Florenz Nachforschungen nach dem Autor des Cupido anstellte, mit dem römischen Edelmanne Jacopo Gallo ist und soll einstweilen nur eine Vermutung sein, wiewohl recht erhebliche Momente dafür sprechen: So die Position Jacopos in Rom, seine halb geistliche, halb weltliche Beschäftigung, sein Kunstverständnis, das ihn für den Auftrag des Kardinals besonders geeignet erscheinen ließ, die Lage seines Hauses, und daß Michelagniolo so lange, ohne Schwierigkeit, bei dem Edelmanne Riarios sich aufhalten konnte. Dann würde Condivis fece fare in casa sua auf Michelagniolos Atelier in dem Hause dieses Gentilhuomo zu beziehen sein. Auch die Bekanntschaft Michelagniolos mit Baldassarre Balducci aus Florenz, dem Angestellten Jacopos erklärt sich so am leichtesten. Dem Heimatsgenossen, der im Hause seines Chefs aus- und einging, konnte Michelagniolo schon eingehender sein Leid klagen und Ratschläge von ihm entgegennehmen. Eine Empfehlung an diesen hatte er nicht. Michelagniolo scheidet in jenem Briefe an Lorenzo de' Medici genau zwischen denen, bei denen er akkreditirt war, und seinen inzwischen gewonnenen Bekannten; und zu letzteren gehörte Balducci, der mit Giovanni Balducci vom Jahre 1506 nicht verwechselt werden darf, wie Symonds I. 58. tut. Wer jedoch dem Umstande, daß Condivi den römischen Edelmann, der nach Florenz kam, nicht nennt, den Namen Jacopos Gallo jedoch erst bei Gelegenheit des Bacchus einführt, als handele es sich um einen neuen Abschnitt und zugleich Fortschritt in der Erzählung, — größeres Gewicht beimißt, muß zwei verschiedene Persönlichkeiten annehmen, wie es bisher ja auch immer geschehen ist.

kerck (1536 f) enthält zwei Ansichten vom Gartenhofe dieser Casa; und Aldrovandi zählte im Jahre 1550 die wertvollsten Stücke der Sammlung auf, die zum Teil in der Zwischenzeit eine andere Aufstellung erfahren zu haben scheinen.[1]) Eine Romulusbüste über der Tür begrüßte den Eintretenden. In der Eingangshalle standen zwei weibliche Statuen, ohne Kopf, und ein Sarkophag mit (Wein?-) Laub.[2]) In der Mitte des Hofes jedoch, als sein bestes Schmuckstück, Michelagniolos Bacchus; und der Künstler mag ihm diesen Standort selbst angewiesen haben, wiewohl er der Unbill von Wind und Wetter, wie später der David vor dem Palazzo Vecchio ausgesetzt war. Aber die Statue war von Anfang an für eine solche allseitig sichtbare Aufstellung intendirt, weshalb sie sich jetzt auch füglich auf einem Drehgestelle im Bargello zu Florenz befindet.[3])

Weitere Antiken wie auch die Inschriften, von denen schon zur Zeit Giovannis Gallo dreiundzwanzig vorhanden waren, übergeht Aldrovandi. Dafür läßt das Skizzenbuch noch eine ganze Anzahl antiker Rudera erkennen, darunter das Relief eines Raubes der Kora, eine Sphinx an der Mauer nahe bei der Treppe, die zum Hauptgeschosse emporführt, gleichsam ihre Wächterin, einen Löwenkopf, eine auf einem Säulenstumpfe ruhende weibliche Gestalt, wohl eine Quellnymphe, und unter den Torsi einen besonders großen Geharnischten, usw. In dem einen Wohnzimmer neben dem Saale der ersten Etage, der in keinem florentinischen oder

---

[1]) Vergl. Springer ein Skizzenbuch von M. v. H., Jahrb. f. K. Preuß. Kunsts. V. p. 328; Michaelis Jahrb. d. K. Arch. Inst. 1891 (Sammlung Valle); Aldrovandi p. 167.

[2]) Nella loggietta terrena . . . ſi ueggono due statue antiche ſenza teſta et una pila bella, lauorata di sfollagi à l' antica. Also wäre dieser Sarkophag modern? Vielleicht identisch mit dem im Hofe bei Heemskerck; dort auch verschiedene Torsi, zwei männliche z. B. auf der rechten Seite an einer Mauer.

[3]) Aldrovandi, der ihn wohl zu würdigen wußte, sagt: Piu à dentro in un giardinetto ſi truoua un bel Bacco ignudo, in pie, con ghirlanda d' hellera e di vite in capo; ha da man manca un Satirello ſopra un tronco aſſiſo e con amendue le mani ſi pone in bocca de' grappi de l' uua ò hellera, che ha il Bacco in mano. Il Satirello ha i pie di capra e le orrecchie medeſimamente; le corna anco e la coda. Queſta è opera moderna di Michel' Angelo, fatta da lui quand' era giouane. — Heemskerck hat ihn so gezeichnet, daß dieser viel bewunderte Panisk sichtbar wurde, also mehr vom Profil aus.



Bacchus





Bacchus



römischen Palaste fehlen durfte und nach der Straße zu lag, befanden sich aber neben einigen Fragmenten zwei Büsten, darunter die Marc Aurels, und endlich Michelagniolos Eros-Cupido, den Aldrovandi aus Versehen einen Apollo genannt hat.[1])

Der Bacchus, den Michelagniolo etwa im Alter von zweiundzwanzig Jahren geschaffen, gibt uns heute den ersten Rechenschaftbericht von seinen Eindrücken, Studien und Erfahrungen in Rom.

Auf felsigem Boden von großzügigem Geschiebe steht der Gott, nackt bis auf das Gezweige von Weinlaub und Traubenbüscheln, das sich geschmackvoll wie ein Diadem um sein dichtes Lockenhaar legt. In der Rechten balancirt er eine zweihenkelige, schwere Schaale; die herabhängende Linke hält lässig ein Pantherfell zusammen mit einem Traubenbündel. Daß dieses nicht der Hand entgleite, dafür sorgt ein Satyrknabe oder, nach seiner tierischen Bildung, den behaarten Bocksbeinen, den kleinen Hörnern, die über der Stirn emporragen, den Faunsohren, dem Schwänzchen und dem eigenartig geringelten Phallos zu schließen, eher ein Panisk, der es umfaßt hält und heimlich, dabei nach Kinderart lächelnd, davon nascht. Dieses dralle, neckische Bürschchen hockt auf einem kurzen Baumstamme, über den ein zweites Tierfell herabfällt, anscheinend das eines Widders, dessen Kopf die Erde berührt.

Nicht Dionysos, den Gott „der hohen Naturwonne“ und des Lebensgenusses, wie ihn die Alten gebildet, hat der Künstler veranschaulicht; auch nicht den jugendlich schönen Gott des Weines, wie ihn Jacopo Sansovino vorführt, der leichten Fußes, von keiner Last beschwert, einherschreitet und in seliger Lust der hoch emporgehaltenen Schaale zujubelt; sondern, nach Condivi, einen Jüngling von achtzehn Jahren im Anfangsstadium eines Rausches.

---

[1]) Aldrovandi: In una camera piu ſu preſſo la sala ſi truoua una testa col buſto di M. Aurelio Imperatore aſſai bella, et uno Apollo intiero, ignudo, con la faretra e ſaette à lato; et ha un vaſo a' piedi: è opera medeſimamente di Michel' Angelo. etc. (Vergl. unten p. 319 ff.)

Und nun beginnt er die Herrschaft über seine Glieder zu verlieren. Sein Körper wird immer schwerfälliger. Taumelnd sucht er sich auf den Füßen zu halten und die mit Wein gefüllte Schaale zum Munde zu führen. Noch ist sie von ihm entfernt; aber schon streckt er in widerlichem Verlangen ihr den Kopf entgegen. Die Augen blinzeln sie an. Wie im Vorgeschmacke öffnet er den Mund, und die Zähne kommen (wie beim Giovannino) zum Vorschein. Dabei wird der lächelnde Ausdruck seines Antlitzes immer starrer, und blöder der Blick seiner verschwimmenden Augen.

Hat man je einen solchen Bacchus gesehen? Wohl stellten auch die Alten ihn samt seinem schwärmenden, ausgelassenen, taumelnden Thiasos dar; in Malereien und Reliefs, auf Vasen und Sarkophagen. Die Trunkenheit, die den Silenen, Satyrn und Mänaden seines Gefolges überlassen blieb, hatte ihn aber selbst kaum ergriffen, wenigstens in der ernsten idealistischen Kunst nicht; und die vielgestaltige Komposition mit ihrem Wechsel von Stimmungen und Handlungen bewirkte eine gleichmäßige Verteilung des Interesses. Velasquez führte den Gott[1]) inmitten wackerer Zechbrüder vor; aber es ist ein Gemälde von genremäßiger Auffassung, im stile picaresco, aus dem Volksleben gegriffen. Die mythologische Verbrämung erscheint hier wie ein Witz oder ein Zufall, Bacchus durchaus als Herr der Situation und seiner selbst. Michelagniolo verfährt dagegen rein sachlich. Ohne zu mildern, zu verklären, ohne Humor und ohne Umschweife gibt er die Trunkenheit, wie er sie in der Wirklichkeit beobachtet haben wird, und wie unter ihrem Einflusse ein schwerer Körper sich im Gleichgewichte hält. Das ist das formale Problem, das er zu lösen unternimmt. Und die Überlebensgröße, die er für die Figur, wohl nach antikem Vorbilde, gewählt hat, ihre volle Nacktheit, ihre Formenbehandlung steigern die Wirkung bis zum Brutalen. Das ist aber die gleiche Auffassung wie beim Giovannino, mit dem auch sonst noch Übereinstimmung herrscht. Das ist wieder jener naiv rücksichtslose Realismus, ein Erbteil des Quattrocentos, dessen Anfänge über

---

[1]) In den Borrachos. Vergl. Justi I. p. 256 f.

Verrochio hinaus bis zu Donatello zurückreichen, und der der Wahrheit, besser der drastischen Wirkung zu Liebe auch das Häßliche und Abstoßende nicht vorenthält. Den Apoll von Belvedere wird man hier schwerlich zu Rate gezogen finden; und wer ohne Kenntnis des Zusammenhanges mit dem antiken Dionysostypus im Kopfe vor diese Statue tritt, gelangt, wie Shelley, zu einem Verdammungsurteile und wird — ungerecht.[1])

Die Durchführung des Themas ist meisterhaft. Aufbau, Formensprache und Technik ordnen sich ihm strickt ein. Gerade in diesem Streben nach energischer Zusammenfassung, die man hier vermißt hat, und mit der ein Reichtum von Kontrasten sowie eine zerstreute, besser eine allseitig verteilte Innenmodellirung wohl vereinbar ist, sehe ich einen Hauptvorzug dieses Werkes. Der Bacchus ist durchaus einheitlich. Dem sich nach hinten überlegenden Oberkörper entspricht die Bewegung des leicht zur Seite gewendeten Kopfes nach vorn; und die erhobene Rechte mit der Schaale, die nicht umsonst so massig (wie der Kandelaber des Engels an der Arca) gebildet ist, dient zur Verstärkung des Gegengewichtes. Während das rechte Bein nur leicht und in seitlicher Wendung mit der Fußspitze den Boden berührt, ruht die ganze Last des Körpers auf dem linken. Und wie kommt dabei wieder der trunkene Zustand des Gottes zum Ausdrucke! Man schaue auf die Behandlung der Kniepartie, der Wade und des Knöchels, wie die Zehen und die Sohle den Boden drücken, überhaupt wie der ganze Körper sich nach links hin überneigt; und diese Richtung wird durch den gesenkten Arm verstärkt, der in das Fell greift und einen leisen Widerstand an der Gegenbewegung, die vom naschenden Panisken ausgeht, findet.

Auch bei dieser Statue fällt die Mannigfaltigkeit der Richtungslinien auf. Nicht sowohl beim Torso des Gottes; der ist vielmehr frontal gebildet, mit Rücksicht auf den Standort der Figur, welche beim Eintritt in den Hof mit einem Blicke erfaßt werden sollte. Auch erscheinen die Gliedmaßen nach wie vor in einer

---

[1]) Symonds I. 61 teilt die Stelle aus dessen Prosawerke mit.

gewissen Symmetrie um die Mittelaxe angeordnet. Gleichwohl ist die Bewegung der Körperteile und Extremitäten im Einzelnen und ihr gegenseitiges Verhältnis abwechselnder und kontrastvoller gestaltet als z. B. beim Giovannino, ohne doch hart oder gebrochen zu wirken. Die Auflockerung der Masse ist weiter gediehen; und wo wie beim Standbeine mit Rücksicht auf das Material eine Verstärkung notwendig wird, die der Meister, nach dem Vorbilde der Alten, durch eine belebte Figur und ein anmutiges Genremotiv bewirkt hat, geschieht dies in gegensätzlichem Sinne. Der kleine Panisk auf dem Baumstumpfe erscheint wie ein Widerlager, sein Körper in vollster Drehung; und nur so vermag er neben der Kolossalgestalt des Gottes zur Geltung zu kommen. Mit seinen Vorgängern zusammengehalten, erweist sich der Bacchus als Glied einer fortschreitenden Entwicklung: Gewisse Kämpfer auf der Kentauernschlacht, Herkules (verloren), Giovannino, Bacchus, endlich, als vierter und Abschluß der Reihe, der David von 1504, sie alle zeigen einige wenige, unter einander verwandte Standmotive, in allmählicher Abwandelung und in konsequenter Steigerung zur Freiheit. Und dies gilt auch von der Formengebung im Einzelnen.

Im Altertume entstand der Dionysostypus aus einer Mischung männlicher und weiblicher Formen; und je weiter in die Dekadenz hinab, um so üppiger, weichlicher und breiter wird er gebildet. Michelagniolo mag das auch an irgend einem nicht weiter nachweisbaren römischen Exemplare beobachtet haben. Sein Bacchus besitzt einen Körper von massiger Struktur, kräftig und zugleich schwammig, und das kolossale Format verstärkt den Eindruck des Schweren, Sinnlichen, Formlosen. Das empfand auch Vasari, wenn er schreibt: er habe ihm jugendliche Gewandtheit mit weiblicher Fülle verliehen.[1]) Und nicht anders ist die Formenbehandlung des Panisken. Beide Körper sind mit der größten Sorgfalt behandelt, fast raffinirt, wenn man so die Fähigkeit, Form und

[1]) Cap. XXIII. 4: la sueltezza della giouentù del maschio e la carnosità e tondezza della femina; d. h. Fleischigkeit und Rundung des Weibes; carnosità ist nicht Fettheit (Wölfflin), die vielmehr durch tondità ausgedrückt wird, sondern eher das Gegenteil davon.

Technik der künstlerischen Absicht anzupassen, bezeichnen darf. Auf dieser kunstvollen Modellirung beruht vornehmlich der sinnliche Eindruck der Statue, den Michelagniolo mit allen Mitteln herausbringen wollte; und nicht minder gewollt ist auch der Gegensatz des massigen schweren Körpers zu dieser verfließenden Modellirung, deren Reiz erst beim Abtasten ganz zum Bewußtsein kommt. Breite Flächen bietet der Bacchus; aber durch die Herausarbeitung der feinsten Hebungen und Senkungen ist dafür gesorgt, daß sie nicht tot erscheinen. Und dann unterbricht wohl eine Querfalte, ein gespannter Muskel, ein gebogenes Gelenk usw. die weiche Fülle.

Diese Art malerischer Modellirung war schon beim Giovannino zu bemerken. Hier jedoch ist ein erheblicher Fortschritt eingetreten, augenscheinlich infolge des Studiums der Alten. Sicherlich hat Michelagniolo auch beim Bacchus ein lebendes, seiner Vorstellung entsprechendes Modell benutzt. Daß er dies in der richtigen Weise vermochte, das Zufällige und Unerhebliche vom Bedeutsamen und Notwendigen ablöste, allemal den Zweck und die große Wirkung im Auge behielt, darin war die Antike seine Lehrmeisterin. Die Behandlung des Rückens von Gott und Panisk, auch der Seite unter dem erhobenen Arme des ersteren, der Extremitäten usw. zeigt, daß er Werke wie etwa Flußgötter, auch den Torso Belvedere, wenn derselbe, was sich freilich nicht nachweisen läßt, schon damals bekannt war, wohl beobachtet hatte.

Aber beim Bacchus handelt es sich um mehr als um die gelungene Modellirung der Oberfläche nackter Kolossalgestalten im Sinne der Alten. Auf der unmittelbaren Anschauung des Lebens wie auf den gründlichen anatomischen Kenntnissen beruht doch die gelungene Durchführung des Motives, wie trotz der dicken Epidermis die Knochen und Muskeln zum Vorschein kommen, z. B. am Ellenbogen, an der Kniescheibe, besonders an der Kniekehle und dem tief eingebetteten Rückenwirbel. Und indem der Meister nachdrücklicher als die Alten die Struktur des Körpers hervorhebt, beweist er ihnen gegenüber seine Unbefangenheit und Unabhängigkeit.

Ich habe auf die weiche, rhythmisch bewegte Innenmodellirung der Körper hingewiesen; auch ihr Gesamtkontur erscheint von gleicher Art. Dazu steht aber die bestimmte Behandlung gewisser Einzelheiten wieder im Gegensatze.[1]) So sind Lippen und Lider, die ausgebohrten Augensterne, die schmale Nase mit den feingeschwungenen und geblähten Flügeln, als sögen sie schon im Voraus den Duft des Weines ein, scharf gerandet. Auch an Nabel und Brustwarzen, an den Nägeln und Gelenken der Finger und Zehen ist dies zu bemerken; weniger jedoch am Felsenboden und Baumstumpfe, die zwar rissig, aber nicht eigentlich scharfrandig und detaillirt gebildet sind. Am Baumstumpfe markiren ein paar Hiebe, zwei knorrige Äste usw. die Rinde. Das Ganze gedrungen und kräftig. Höchst merkwürdig erscheint die Haarbehandlung. Oben am Scheitel liegt es flach an wie das Haar des Panisken. Um so üppiger und gelöster, mit Weinlaub und Trauben zu massigen Büscheln zusammengefaßt, fällt es in Stirn und Nacken. Schlangenartig ringeln sich die Locken zwischen den Trauben hindurch, deren einzelne Beeren, wohl in symbolischer Beziehung auf den Gott, (wie auch unten am Pantherfell) in vollster Rundung, wallnußgroß herausgearbeitet sind. Darüber wieder breiten sich dachartig die flachen, doch stark geäderten, an den Rändern und Spitzen umgebogenen Blätter; und die in einander gewundenen Ranken drücken sich tief ins gelockte Haar. Auch hierzu bietet der Giovannino ein Pendant, nur ist die Behandlung beim Bacchus virtuoser. Die Haare beim Christus in der Pietà und beim David werden dann wieder kompakter und allgemeiner.

In technischer Beziehung tritt der antike Einfluß wohl am deutlichsten zu Tage. Aber das war schon bei den früheren Statuen der Fall, von denen der Bacchus sich wenig unterscheidet. Der Marmor ist nicht ganz rein. Er hat einige Adern oder Peli, ist nach spätrömischer Art polirt und, wie gewöhnlich, getönt. Vom Bohrer ist nur wenig Gebrauch gemacht, bei einigen untergeordneten Stellen, wie da wo das Pantherfell den Schenkel des Gottes berührt,

---

[1]) Schon von Wölfflin (Jugendwerke) gebührend hervorgehoben.

an der Scham, hier und da an den Haaren und an dem flach und flüchtig behandelten Widderkopfe mit seinen Schlitzaugen. An der Basis finden sich dagegen einige Bohrlöcher, ziemlich derb, doch ungleich und sämtlich mit kräftigem Drucke aneinander gesetzt, vielleicht der stärkeren Wirkung halber, vielleicht auch, weil sich Michelagniolo mit der Fertigstellung des Werkes eilte, und eine andere Arbeit seiner harrte.

Die Erhaltung der Statue ist im allgemeinen eine gute; doch weist sie einige Verletzungen auf: So ist die rechte Hand mit der Schaale einmal abgeschlagen worden; aber die Stücke müssen sorgfältig aufgehoben und wieder verkittet worden sein, man meint von Michelagniolo selbst,[1]) was unbewiesen ist. Bruchstellen zeigen das Handgelenk, die fünf Finger, die beiden Henkel und der untere Rand der Schaale. Wann der Schaden passirt ist, wissen wir nicht. Vielleicht hat die Statue im Sacco di Roma gelitten. Heemskerck scheint sie bereits reparirt gesehen zu haben, beachtet jedenfalls die Verletzungen nicht. Sodann sind einige Lockenenden, z. B. die am meisten freistehenden rechts und links vom Nacken, ein paar Beeren, die Nasenspitze und das Schwänzchen des Panisken abgestoßen. Von letzterem sieht man noch zwei Ansätze. Auch die Oberfläche zeigt einige leichte Schäden besonders durch Abgreifen, so an den Schenkeln, an der Brust sowie am linken Fuße des Gottes.

Man hat beim Bacchus die Frage aufgeworfen, ob Michelagniolo ein bestimmtes antikes Vorbild gehabt habe? Das ist nun sicher nicht der Fall, auch nicht bisher nachweisbar gewesen. Die Zeitgenossen des Meisters waren sich freilich über den „antiken" Charakter der Statue einig, und je mehr der „antike" Cupido Michelagniolos aus Erinnerung und Sehweite schwand, um so nachdrücklicher wurde jener beim Bacchus betont. Francisco de Hollanda sollte wohl nur düpirt werden, als man ihn in die Casa Gallo führte und die Statue für „ein erstaunliches Kunstwerk der Antike" ausgab. Die Erzählung[2]) hat der Spanier nicht etwa zu

[1]) Vergl. Springer Jahrb. f. K. Pr. Kunsts. V. p. 322.

[2]) Vergl. Hollandas Malerbuch (1548; Vasconcellos l. c. p. 194). Er schreibt aus der

eigenem Ruhme erfunden. Der unkritische Boissard[1]) überträgt einfach die Geschichte von dem Mantuaner Cupido auf den Bacchus, mit der Variation, daß Michelagniolo den Raffael dabei hätte bloßstellen wollen, und die abgebrochene rechte Hand mochte diese Fabel bestätigen.

Allein so enge Beziehungen zu den Alten nach Gegenstand, Attributen, Formenbehandlung und Technik die Analyse des Bacchus ergab, diese erscheinen uns heute doch als relativ sekundäre. Die Gesinnung, aus der dieses Werk geflossen, war wesentlich noch von der Heimatkunst bedingt, wenn sie auch naturgemäß in der neuen Welt, in der sich Michelagniolo befand, einer Steigerung und Umwandlung entgegenging. Führerin bei dieser Schöpfung war ihm in erster Linie die Natur; die er ständig zu Rate zog, vom Gesamtmotive bis in die kleinste Einzelheit, bis der zunehmende Subjektivismus des Meisters auch die naive Naturauffassung verdrängte. Und nur insoweit als die antike Kunst die Ausdrucksmittel bot, die seinen künstlerischen Absichten entsprachen oder die Lösung neuer Probleme ermöglichten, wandte er sich ihr zu. Daher erklärt es sich, daß er bei der Pietà scheinbar so ganz von ihr absah. Und so ist auch beim Bacchus etwas der Antike Gleichbedeutendes zu Stande gekommen, das antik und zu gleicher Zeit modern, ein Zeugnis für den persönlichen Stil Michelagniolos gewährt.

Dies und nichts anderes wollte Condivi, der hier Michelagniolos Ansicht wiedergibt, ausdrücken, wenn er schreibt: „Gestalt und Ausdruck des Bacchus entsprechen vollkommen der Absicht der antiken Schriftsteller“, al’ intentione delli scrittori antichi. Er sagt nicht, einem antiken Kunstwerke, auch nicht einer antiken Beschreibung; und es wäre müßig, wie nach einem alten Modelle, so nach einer solchen Quelle zu forschen. Nein, Michelagniolo hatte etwas den Alten Sinngemäßes, Gleichwertiges, Selbständiges geschaffen; und es war nur im Geiste der Zeit, in der Condivi

---

Erinnerung und darum falsch, wenn er den Satyr einen Korb mit Weintrauben auf dem Rücken tragen läßt.

[1]) Topographia Roms I. 34 ed. 1594.

lebte, und speziell nach dem Herzen des alten Meisters, wenn allerlei philosophisch-moralische Deutungen, oft in abstrusester Verpackung, mit einem Kunstwerke und seinen Attributen verknüpft wurden.[1]) Die gesamte Überlieferung gewährte Michelagniolo die Elemente für seine Vorstellungen und Ausdrucksmittel. Schon im Anfange seines Schaffens trat diese Selbständigkeit hervor, zuerst nur leise, instinktiv[2]), dann immer bewußter und souveräner. Der Bacchus beweist, zu welch grandiosem Eigenwillen bereits dieses Verhalten inzwischen gediehen war.

Allein schon aus diesem Grunde kann die Ergänzung eines antiken Torsos von feinstem parischem Marmor zu einer Brunnengruppe des Bacchos und Ampelos nicht von Michelagniolos Hand sein.[3]) Nach Bayersdorfer, der sie zuerst mit Michelagniolo in Verbindung gebracht hat, und Bode wie Wickhoff sind ihm darin gefolgt, soll der junge Künstler sie sogar in Florenz vor seiner Übersiedelung nach Rom vollführt haben. Das ist alles unmöglich. Dieses glatte, ja manierirte Werk setzt sowohl den Bacchus der Casa Gallo, als auch den von jenem wieder abhängigen Jacopos Sansovino voraus und ist zu einer Zeit entstanden, da das persönliche Element in der Kunst vor virtuoser Technik und allerlei antiquarischen Velleitäten zurücktrat, d. h. in der zweiten Hälfte oder gegen Ende des Cinquecentos, wahrscheinlich in Sansovinos Kreise. Michelagniolo hat dieses Sujet nicht wieder behandelt.

Friedrich der Große, der seine Kunstsammlungen in Sanssouci auf alle Weise zu vermehren suchte, ohne freilich die Mittel sowie die geschickten und kunstverständigen Hilfskräfte in dem damaligen Preußen dafür zur Hand zu haben, erwarb für die enorme Summe

---

[1]) So habe Michelagniolo nach Condivi (Cap. 15. 9) nicht den Panther selbst dargestellt, wie er lustig am Gotte oder an einem Satyr emporspringt, — das hätte er übrigens auch vermocht, und wenn er ein entsprechendes Vorbild in der Natur dazu nicht gehabt hätte, so würde es ihm die Antike geboten haben, — sondern nur das Fell des Tieres, um anzudeuten, daß wer sich von der Leidenschaft, und sei es auch nur von dem Trunke, fortreißen lasse, Leben und Seele verliere. Nicht viel anders Michelagniolo in seinen für platonisch erklärten Gedichten oder bei der Erklärung der Embleme zu den Mediceergräbern.

[2]) Vergl. p. 105 f.

[3]) In den Uffizien Nr. 208; QF. XV. 4. Vergl. oben p. 121.

von 6000 livres aus der Sammlung Julienne einen kleinen sitzenden Bacchus nebst Tiger und Satyr daneben, der die linke Hand auf eine antike Vase legt. Er wurde bald dem Michelagniolo selbst, bald seiner Schule zugeschrieben und läßt sich heute nicht mehr nachweisen.[1]) Die Annahme liegt nahe, daß man dem großen Monarchen das späte Machwerk eines Franzosen oder Italiäners, der Michelagniolos Bacchus kannte, als dessen Originalarbeit verkauft habe.

Wie lange Michelagniolo endlich an dieser Statue beschäftigt gewesen war, läßt sich nicht sagen. Bis zum Beginn der Arbeit an der Pietà, nach dem 27. August 1498, also fast ein Jahr danach, scheint er im Wesentlichen fertig geworden zu sein. Dabei ist allerdings in Rechnung zu ziehen, daß Michelagniolo von Ende März bis in den Sommer (?) 1498 von Rom abwesend war. Es geht aber nicht an, gegen Condivis Angabe, die Statue „in ihrer Vollendung“ überhaupt erst nach der Pietà anzusetzen, etwa aus stilistischen Gründen, des größeren oder geringeren Realismus und der Schärfe der Behandlung halber.[2]) Der Naturalismus ist bei der Pietà nicht geringer, wenngleich er sich dort auf andere Weise äußert, und die Scharfrandigkeit, die beim Bacchus auch nur in Einzelheiten, nicht in der Gesamtmodellirung zu Tage tritt, findet sich ebenso in der Marmorgruppe. Beide Werke waren grundverschieden und erheischten, ein jedes seine besondere Technik. Auch wird ihm Jacopo Gallo sicher nicht so bereitwillig einen neuen Auftrag vermittelt haben, wenn der eigene frühere noch der Vollendung harrte. Im Gegenteil, jener war gleichsam der Lohn für die glänzende Ausführung des Bacchus; heißt es doch im Kontrakte der Pietà, daß kein Meister ein besseres Werk zu Stande bringen würde. Da mußte also Michelagniolo schon etwas geleistet haben, das diese hohe Meinung rechtfertigte. Michelagniolo war aber vor Beginn des Bacchus noch nicht durch allzuviele Aufträge verwöhnt oder überlastet, dazu jung, frisch und seiner Kraft sich

---

[1]) Jahrb. f. K. Pr. Kunsts. XIII p. 205, 207. 1767 1. Mai: Statue de Bacchus par Michelange.

[2]) Wie Wölfflin Jugendwerke p. 26 f. tut.

wohl bewußt. Da war es ihm schon möglich, in einem Jahre die Statue zu vollenden.

75 Jahre fast stand der Bacchus im Hofe der Casa Gallo in Rom. Dann (1572) wurde er an den Großherzog von Toskana verkauft, vielleicht mit noch anderen Werken, und kam nach Florenz. Dort befindet er sich noch heute, freilich nicht in besonders guter Aufstellung.

Den Höhepunkt in Michelagniolos Jugendentwicklung bezeichnet die Pietà. Für einen französischen Kardinal ausgeführt, in einem Oratorium beim Sankt Peter, an der Hauptstätte religiöser Erhebung wie kirchlichen Lebens aufgestellt, von unzähligen Pilgern aus aller Herren Ländern besichtigt und bewundert, Gegenstand frommer Adoration bis auf den heutigen Tag, hat sie zuerst den Namen ihres Schöpfers weit über Rom und Italien hinaus bekannt gemacht. Was wollen die Darstellungen dieses Themas von Michelagniolos Zeitgenossen,[1]) einem Perugino, Sansovino, Giovanni della Robbia e tutti quanti bedeuten, an sich respektable Leistungen, jedoch von lokaler wie künstlerischer Befangenheit! Keine einzige unter den bisherigen wie folgenden kommt ihr gegenüber in Betracht. Sieghaft über Zeit und Nation hinweg, tritt Michelagniolos Pietà allein den Hauptwerken der Antike an die Seite, als etwas durchaus Neues, Ebenbürtiges, von christlich-katholischem Geiste Erfülltes; und gleich jenen gehört auch sie zu dem unveräußerlichen, für die moderne Kunstentwicklung wie künstlerische Erziehung notwendigen Gemeinbesitze.

Diese Weltbedeutung hatten bereits die Zeitgenossen des Meisters erkannt. Ihrem Empfinden gibt Condivi in seiner schlichten Weise Ausdruck: „Es konnte Michelagniolo, als er dieses Werk ausführte, vier- oder fünfundzwanzig Jahre (a. 1499—1500) alt sein. Mit dieser Leistung erwarb er sich großen Ruf und großes Ansehn, derart daß es allgemeine Meinung war, (era in

[1]) Vergl. ihre Zusammenstellung bei Bode Bildhauer der Renaissance p. 346 zum Erweise der Beeinflussung durch Savonarola; vergl. oben p. 168 ff.

openione del mondo), er überflügele nicht allein bei weitem jeden seiner Zeitgenossen und Vorgänger, sondern er nähme es auch mit den Alten auf.“

Diese außerordentliche Wirkung auf die Menschen beruht nicht auf äußeren Einwirkungen, Erschütterungen und Sensationen, denen Michelagniolo bei der Konception und Ausführung dieses Werkes unterlag, und die sich auch bei seinem Naturelle in ganz anderer Weise geäußert haben würden, sondern auf dem starken und ungewöhnlichen Einklange von Auffassung und Behandlung, die er diesem traditionellen Stoffe angedeihen ließ. Sie ist ein unmittelbarer Ausfluß seines inneren Lebens, — das gewißlich reicher und tiefer war, als daß es Savonarola oder Jacopo della Quercia allein hätten in Besitz nehmen können, — verbunden mit einer technischen Meisterschaft, die erst ein erfolgreiches Gelingen ermöglicht.

Unter Pietà pflegt man die Darstellung der Mutter Gottes mit ihrem toten Sohne zu verstehen. Man scheidet davon die Klage um den Leichnam Christi, die Beweinung, welche von Jüngern und Jüngerinnen des Herrn ausgeht, bevor sein Leib dem Grabe übergeben wird.

Es ist der Abend des Kreuzigungstages. Die Menge hat sich verlaufen, Joseph von Arimathia den Leichnam von dem Marterholze gelöst und trifft die Vorbereitungen zur Bestattung. Tiefe Stille ringsum, in welcher, für einen Augenblick, Maria mit ihrem Sohne allein gelassen ist. Auf einen Stein am Fuße des Kreuzes auf Golgatha hat sie sich niedergelassen. Sagte dies nicht ausdrücklich Condivi, der hier Michelagniolos Auffassung wiedergibt, der aus großen schiefrigen Platten bestehende Felsboden unter ihren Füßen würde diese Stätte charakterisiren. Und nicht minder im Sinne der Situation, vielleicht auch der ursprünglichen Aufstellung, die Michelagniolo noch selbst angeordnet hatte, ist es, wenn sich auch an dem modernen Standorte hinter der Gruppe ein hohes Kreuz erhebt.

Wie eine Mutter ihr Kind, hat Maria den toten Sohn auf ihren Schooß genommen. Mit der Rechten stützt sie seinen

Oberkörper, der schwer und willenlos nach hinten überfällt. Welch eine Fülle von mütterlicher Liebe, von Fürsorge und Zärtlichkeit liegt nicht in dieser Geberde! Dieses kräftige Zugreifen und zugleich die Scheu, unmittelbar mit ihrer Hand den heiligen Körper zu berühren, und also hat sie einen Zipfel ihres Gewandes dazwischen genommen!

Tiefstes Weh erfüllt die Jungfrau. Doch äußert es sich nicht in lautem Jammer oder in heftigen Bewegungen. Gefaßt und in gehaltvoller Ruhe sitzt sie da, mit leicht nach vorn geneigtem Haupte, mit gesenkten Lidern und zusammengepreßten Lippen. Aber dieses Bild tränenloser Trauer, verhaltenen Leides, stummer Resignation wirkt so weit ergreifender. Nicht anders verfährt Jacopo della Quercia, wenn er die Leidenschaft der Affekte unter einer äußerlich gemessenen Haltung verbirgt; und auch darin besteht zwischen ihm und Michelagniolo eine Analogie, daß sich die innere Ergriffenheit gleichmäßig über den ganzen Körper verteilt, vornehmlich auch in der Gewandung und in einer eindrucksvollen Gebärdensprache kund wird.

Und es ist nicht der Schmerz um den Verlust des Sohnes allein, der Maria bewegt. Eigenartig starr, ziellos und nach innen gewandt erscheint ihr Blick, als zögen durch ihre Seele all die einzelnen Ereignisse, die diesen traurigen und schmachvollen Ausgang herbeigeführt. Unter der Fülle der einstürmenden Gedanken öffnet sich leise und wie verloren ihre linke Hand; eine wundervoll zarte, zögernde, spontane Geste,[1] als wollte sie in stummer Sprache fragen:

„Gibt's wohl ein Leid, das meinem Leide gleichet?"

Das ist aber eine Auffassung, welche bereits in der Madonna an der Treppe angedeutet war. Doch die Starrheit und Unbeweglichkeit, welche jenem Frühwerke noch anhaftete, ist inzwischen hier dem schönsten und natürlichsten Wohllaute gewichen.

---

[1]) Mit Recht macht Wölfflin, auf dessen gelungene Analyse der Pietà (l. c. p. 22 f.) ich hier verweise, auf die Bewegung der Hand Christi in Leonardos Abendmahl in Mailand aufmerksam, ein Motiv des klassischen Stiles, bereits im Quattrocento, und ein Stimmungsmittel, das aus einer gleichen Gesinnung gequollen ist.

Je mehr aber Maria in Sinnen versunken ist, um so fester drücken sich unwillkürlich, unter dem Schwergewichte des Toten, die Finger ihrer rechten Hand in das Tuch. Die eine Bewegung löst die andere, die seelische die körperliche aus, ein psychologisch wohl motivirter Zug von intimem Reize, ganz im Sinne einer Schöpfung, deren vornehmste Eigenschaft Delikatesse ist, und zugleich die Äußerung eines plastisch empfindenden Meisters, der nach geschlossener Silhouette strebt.

Christus ist vollkommen tot. Nicht als schlafend ist er dargestellt, wie es wohl sonst der Fall ist. Michelagniolos anatomische Kenntnisse und sein Florentiner Realismus verlangten absolute Naturwahrheit in konsequenter Motivirung. Das unterscheidet gerade den Meister von den Alten, auch bei diesem Werke. Als starre, willenlose Masse liegt der Körper in dem Schooße der Mutter, auf jeden Eindruck, der von außen kommt, reagirend und in jede Stellung und Lage sich fügend. Man beachte z. B. den linken Arm: Zwischen die beiden Körper gepreßt, erscheint er in den Gelenken fast gebrochen; der Unterarm schiebt sich empor, während die Hand mit der leisen Krümmung der Finger, wie sie die Todesstarre zu bewirken pflegt, ausdruckslos und schlaff daliegt. Wie ferner die Beine herunterbaumeln, bis das feste Gestein ihnen einen Halt entgegenstellt; wie der Körper in die Vertiefung zwischen den Knieen der Jungfrau eingesunken ist; das Haupt, seiner Stütze ledig, nach hinten überfällt; die Hand der Madonna, die unter die rechte Achsel des Sohnes greift, das ganze Schultergelenk emporhebt, während der rechte Arm Christi nur um so willenloser herunterhängt, bis eine Gewandfalte sich zufällig und leise als Widerhalt zwischen zwei Finger schiebt, — kurz, jede Bewegung und jede Lage ist hier der Wirklichkeit nachempfunden und entsprechend dargestellt.

Am bewundernswertesten aber ist, wie diese Fülle von Richtungen, Kontrasten und Formen sich zu einem Gesamteindrucke, welchen das Auge mit einem Blicke erfaßt, zusammenordnen. Raffinirt und doch wie unabsichtlich erscheint die Tektonik der Gruppe, das innige Ineinandergehen der Körper von Mutter und Sohn, der

Wechsel von Symmetrie und Variabilität, die edlen Proportionen, und wie die Massen sich mit dem Steinvolumen decken.

Zwei große Hauptrichtungen dominiren in dieser Gruppe, die vertikale der Madonna und die diagonale des toten Christus. Aber in dem Bestreben, alles Harte zu vermeiden, läßt sie der Künstler nicht direkt, sondern in mannigfaltigem Wechsel verlaufen. In der Madonna an der Treppe ein scharfes Profil — der Ausdruck der Hoheit und Herbigkeit; in der Madonna zu Brügge eine ebenso scharfe Frontstellung, die sich ohne Abweichung um die Vertikalaxe, wie im Charakter eines alten Kultbildes, schließt, — der Ausdruck der Feierlichkeit und Versonnenheit. In der Pietà dagegen, zwar volle Vorderansicht, aber die Jungfrau erscheint ein wenig zur Seite gewandt, und die sanfte Neigung des Kopfes nach abwärts steigert den Eindruck der Stille und den Adel der Bewegung.

In der Beweinung Christi von Pietro Perugino, die Michelagniolo wohl kannte, wie auch in der der Berliner Galerie von Giovanni della Robbia liegt der Leichnam Christi in voller Horizontale, steif wie ein Stück Holz auf dem Schooße der Mutter. Das empfand Michelagniolo als unangenehm und unzulänglich, und daher gab er ihm hier eine zwar mehrfach unterbrochene Lage, jedoch immer mit der einen Tendenz des Gleitens. Das ermöglichte er zunächst dadurch, daß er den Steinsitz unter der Madonna auf der einen Seite erhöhte. Aus diesem Motive ergab sich wieder wie von selbst die ungleiche, divergirende Beinstellung der Maria, die die Last des Körpers allein zu tragen hat; und man merkt dies ihr an, in der Art wie sie die Füße fest auf den Boden stellt, den rechten höher und zurückgenommen, den anderen weiter nach vorn und abwärts. Die ungleiche Haltung gestattete aber in weiterer Folge die wirkungsvolle Gliederung der schweren Stoffmasse, die in mannigfaltigem Gefältel zwischen die Kniee fällt; daß die Formen unter der verhüllenden Gewandung hervortreten, und der nackte Körper Christi sich besser abhebt. Dabei bemerke man die feine Behandlung des Lendentuches mit den schmalen, wellenförmigen Linien, welche die untere Gewandpartie zum Oberkörper überleiten. Überhaupt, Michelagniolo versteht eine Fülle

geistvollster, charakterisirender Details auch in scheinbar nebensächlichen Dingen zur Unterstützung der Gesamtwirkung anzubringen.

Außer den beiden Hauptrichtungen ein großer beabsichtigter Kontrast: Von dem massig angelegten Hintergrunde, den die unruhig wogende Gewandung Marias schafft, hebt sich der nackte Körper Christi mit seiner schlanken, feingliedrigen Struktur ab. Aber auch dabei ist alles Eckige und Scharfe vermieden. Wie eine breit hingelagerte Pyramide baut sich die Gruppe auf. Ein großzügiger, geschlossener Kontur umspannt die wenig gelockerte Masse. Hier zieht er sich ein, dort schwingt er aus; und Michelagniolo hat durch gewisse Parallelbewegungen diese einrahmende, „sammelnde" Umrißführung noch verstärkt. Steigen z. B. auf der rechten Seite die Linien auf, so verlaufen sie auf der anderen in der entgegengesetzten Richtung. So setzt der Kontur mit dem breiten, fast flachen Mantelsaume (rechts) an, findet in der runden Falte darüber, die durch das Hochheben des Gewandzipfels entstanden ist, Fortsetzung. Damit korrespondirt der herabhängende Arm des toten Christus, der in seinem linken Beine ein Pendant findet. Nun kommt ihm der Kopf der Maria entgegen mit der auffallend hohen Schädelwölbung, die durch das vielfach gefältete, weich auf die Schultern herabfließende Tuch noch gesteigert wird; worauf er über den Arm der Jungfrau und das linke Bein Christi zur Erde abfällt. Um so reizvoller dann die einzelnen Durchbrechungen der straffen Silhouette: Hier liegt ein Bausch des faltigen Unterkleides auf (zu äußerst rechts); dort hängt das Haupt Christi mit dem reichen Lockenhaar weit nach hinten über; dann die geöffnete linke Hand Marias und die Fußspitze beim Christus; und diese bezeichnen, zusammen mit der scharfen Ecke des Sitzes rechts, zugleich die äußersten Punkte der Blockgrenzen.

In der ganzen Anlage der Gruppe dokumentirt sich eine reliefmäßige Auffassung. Es scheint, als ob Michelagniolo die Kompositionsmittel seiner Reliefkunst auf die Freigruppe übertragen habe, war sie doch auch sein Erstlingswerk dieser Art. An die Kentauernschlacht knüpft er dabei an; wenigstens erscheinen dort



Pietà

gewisse Hauptkämpfer in ähnlicher Figuration. Aber wie wirkt diese zerstreut gegenüber der bewußten Zusammenfassung aller Teile in der Pietà! Schichtenweise entwickelt sich die Darstellung, sowohl der Vertikale wie der Tiefenrichtung nach. Reliefmäßig ist auch die Faltenbehandlung, wenn sie im Vordergrunde eigenartig zerklüftet, in den tiefer und weiter zurückliegenden Partien flacher erscheint. Auf der Brust legen sich die Falten relativ enger an, und das quer über den Oberkörper gespannte Band wirkt in demselben Sinne, wenn es auch zunächst als ein technisches Hilfsmittel zur Gliederung des eigenartig krausen Faltengewirres dient. Im Sinne des Reliefs endlich ist es, wenn die Pietà für eine Ansicht komponirt ist.

Freilich hat Michelagniolo alle Seiten seines Werkes mit gleichmäßiger Sorgfalt, auch die zumeist unsichtbare Rückseite ausgeführt. Es ist nicht richtig, daß die „Seitenansichten den Anblick fast verzerrter Fragmente gewähren“,[1]) wenigstens in dieser Allgemeinheit nicht. Höchstens die rechte erscheint, infolge der Beine Christi und der vorstehenden Felsecke, relativ zerhackt; die linke dagegen ist ganz einheitlich und geschlossen.

Diese Frontstellung war allerdings die natürlich gegebene. Auf sie hat Michelagniolo auch alle seine Kunst konzentriert; nicht weil er auch als Skulptor, wie ein Maler, flächenhaft empfunden hätte, — seine bisherigen Statuen, besonders der Bacchus, sind volle Rundfiguren; und es ist auch nicht erweisbar, daß er seine Schöpfung bei der Arbeit nur von der einen Seite angegangen wäre. Gerade die allseitige Behandlung des Blockes spricht dagegen. Die Frontstellung hängt vielmehr vom Thema, von der liturgischen Bestimmung der Gruppe, von ihrem ursprünglichen Standorte ab, wobei die Devozione vor allem in Betracht kam. Der vor ihr Knieende sollte, wenn er die Augen aufschlug, einen vollen Eindruck erhalten. Und schließlich hat Michelagniolo einer allzu flächenhaften Wirkung nach Kräften entgegen zu arbeiten gesucht, z. B. mit Hilfe eines viel-

[1]) Justi p. 357.

fältigen Richtungswechsels, durch die grandiose Überschneidung, die der tote Christus vollführt; daß einzelne Gliedmaßen sich frei aus dem Steine lösen usw.

Ausführung und Technik der Pietà sind von höchster Vollendung. Man sollte es nicht für möglich halten, daß ein und derselbe Künstler fast zu gleicher Zeit bei zwei Werken eine so verschiedene Ausdrucksweise anwenden konnte. Beim Bacchus ist alles Form, bei der Pietà Ausdruck. Dort das Interesse am Motive, hier am Sentiment. Der Bacchus, ein weicher, üppiger Körper von gedrungen massigem Bau, hier Feingliedrigkeit, magere oder doch gestreckte Formen, ein Streben nach Harmonie und Linienrhythmik, eine fast scheue Zartheit in der Behandlung. Aber derselbe Gegensatz findet sich bereits in dem Verhältnisse der Madonna an der Treppe zur Kentauernschlacht. Er wird nicht anders beim Krucifixus und beim Herkules gewesen sein. Es ist, als ob die mythologischen Stoffe den Künstler zu einem stärkeren Antikisiren veranlaßt, die christlichen Themata dagegen wie von selbst auf eine Verinnerlichung und Verfeinerung der Formen, wenigstens in dieser Periode, gedrängt hätten.

In der Tat, auf den ersten Blick erscheint die Antike bei der Pietà ausgeschaltet; und wer den stilistischen Fortschritt des Meisters allein in dem Maaße der Aneignung der antiken Formensprache erblickt, (die er freilich in seinen Dialekt umgebildet habe), muß dieses in Rom entstandene Werk für eine unbegreifliche quattrocentistische Reminiscenz erachten.

Aber so wenig der Apoll von Belvedere Michelagniolo zu seinem Christus inspirirt hatte, wie ein geistvoller Schriftsteller behauptet,[1]) so wenig besteht ein Anklang an den Krucifixus Filippos Brunelleschi in Santa Maria Novella[2]). Das Elegant-Pathetische beider Werke fehlt der Pietà Michelagniolos durchaus.

Allein der Einfluß einer überlegenen Kunst dokumentirt sich keineswegs immer in der Aneignung von Äußerlichkeiten. Nur

---

[1]) Klaczko l. c. p. 103 f.

[2]) Wie Knapp nach einer Andeutung Wölfflins meint.

kleiner Sinn verfällt in Nachahmung. Weit wichtiger und fruchtbarer ist der innere Gewinn, der davongetragen wird, das Wachsen an Können und Gesinnung. Und das ist hier der Fall. Die Pietà reiht sich organisch den bisherigen Leistungen des Künstlers an. Die Zierlichkeit findet am Giovannino ihr Pendant. Maria geht in Typus und Bildung auf die Jungfrau an der Treppe zurück. Man beachte die Schädelform, das feine Oval und den Schnitt des Gesichtes; ja in der Gewandung erblicke ich, neben dem starken Einflusse Quercias und der Statuen der Arca, der allgemein anerkannt wird, in gewissen Einzelheiten, wie den schmalen parallelen Ringelfalten am Kopftuche, noch einen Nachhall von diesem Frühwerke; und endlich in der Marmorbehandlung, (scharf gerandete Lippen, Lider und Finger), Übereinstimmung mit dem Bacchus. Also kein Novum, sondern wie immer bei Michelagniolo folgerichtige Entwicklung. Aber auch das ist gewiß, ohne Studium der Antike hätte er diese Schöpfung nicht zu Stande gebracht. Stil und Auffassung beweisen das, vielleicht in höherem Maaße als der Bacchus.

Das aus einem riesigen Blocke, ohne Zusätze, gemeißelte Werk ist von tadelloser Erhaltung, ein Zeichen für die Verehrung, die ihm zu allen Zeiten dargebracht worden ist. Es besitzt die übliche Politur und bei gewissem Stande der Sonne huschen unangenehme Glanzlichter über den Marmor. Der Bronzenimbus am Haupte Christi ist nachträglich angebracht, wohl als die Gruppe an den heutigen Standort gelangte; ebenso die Engel, welche eine schwerfällige Krone über Maria halten, — ein ganz überflüssiger und geschmackloser Zusatz. Vom Haupte der Jungfrau strahlt bereits die edelste Krone, die es gibt, an deren Wert keine irdische reicht, das ist die natürliche Anmut, welche Mutterschmerz und Mutterliebe verklären; und diese hat ihr der Künstler als „Secondo Fattore“ verliehen.

Nicht alle Zeitgenossen waren mit der Charakterisirung Marias einverstanden. Man wandte ein, Michelagniolo habe die Mutter Gottes zu jung im Verhältnisse zu ihrem Sohne gebildet. Condivi machte sich zum Sprachrohre der Frager und verlangte

eines Tages vom Meister den Grund zu wissen.[1]) Und Michelagniolo gab ihm darauf jene berühmte Antwort: „Weißt Du nicht, daß reine Jungfrauen sich viel frischer erhalten als unreine? Um wieviel mehr eine Jungfrau, in welcher sich niemals auch nur die leiseste sinnliche Begierde, die den Körper angreifen könnte, geregt hat? Aber ich will Dir noch mehr sagen: Solche Frische und Jugendblüte wurde, ganz abgesehen daß sie sich auf natürlichem Wege bei ihr erhalten hat, auch noch durch göttliche Intervention, wie man wohl glauben darf, bewirkt, eben um der Welt die Jungfräulichkeit und ewige Reinheit der Mutter zu erweisen. Das war beim Sohne nicht nötig, eher das Gegenteil. Denn, wollte ich zeigen, daß der Sohn Gottes wirklich menschliche Gestalt besaß und (noch) habe, wie er sie ja angenommen hat, und auch allem, dem ein gewöhnlicher Mensch unterliegt, nur nicht der Sünde, unterworfen sei, so war es nicht notwendig, mit dem Menschlichen hinter dem Göttlichen zurück zu halten; sondern man konnte ihn in dem Alter und in der Erscheinung belassen, wie er sie wirklich zu der Zeit besessen hat. Daher wundere Dich nicht, wenn ich aus dieser Erwägung heraus die allerheiligste Jungfrau, die Mutter Gottes, im Vergleiche zum Sohne weit jünger gestaltet habe, als ihrem Alter gewöhnlich zukommt, den Sohn dagegen in seinem Lebensalter gelassen habe.“ Und Condivi setzte hinzu, diese Erklärung mache einem Theologen von Fach alle Ehre.

Das ist sicher auch der Fall und durchaus charakteristisch für den grübelnden Sinn und die religiöse Stimmung des Meisters nach dem Hinscheiden der Vittoria Colonna († 25. Februar 1547). Aber ebenso gewiß ist, daß er in den Jahren 1497 bis 1500 nicht im entferntesten an solche Dinge gedacht, oder gar im Christusbilde das historische Kostüm berücksichtigt habe; denn wir haben ja gesehen, daß die Typen der Jungfrau und des Sohnes sich vollkommen aus ihren speziellen, von Zeit und Eigenart des Meisters bestimmten Voraussetzungen ableiten. Damals war es vor allem das starke Gefühl, dem der jugendfrische Meister, unbeschwert von

[1]) Schon vor Condivi scheint ihn Vasari danach gefragt zu haben; denn auch er bringt das gleiche Raisonnement, verkürzt, in der ersten Ausgabe.

der Last der Erfahrungen und Spekulationen und ungehindert von Launen des Bestellers, allein folgen durfte.

Das Werk trägt den Namen Michelagniolos. Auf dem Schriftbande list man die Worte (in Abkürzung): MICHAEL ANGELVS. BONAROTVS. FLORENTIN. FACIEBAT — der Platz reichte nicht ganz aus. Das kam bei Michelagniolo selten vor, und Vasari weiß daher auch den Grund dafür anzugeben: Eine Gesellschaft lombardischer Pilger habe eines Tages vor der Pietà gestanden und auf die Frage nach dem Autor des Werkes die Antwort erhalten: „Unser Meister Gobbo aus Mailand habe es gemacht.“ Michelagniolo, der zufällig und unerkannt dabei gewesen, habe zwar nichts gesagt, aber eines Nachts habe er sich doch einschließen lassen und seinen Namen eingemeißelt. Das Ganze ist eine der vielen über Michelagniolo im Umlaufe befindlichen Anekdoten.[1]) Die Inschrift war von Anfang an darauf.

Ein Werk wie die Pietà bedurfte sorgfältigster Vorbereitungen; doch wissen wir davon nichts. Weder ein Modell noch Zeichnungen haben sich erhalten. Wohl aber kennen wir etwas von seiner äußeren Geschichte.

Der Kardinal von Santa Sabina hatte die Statue, unter Vermittlung Jacopo Gallos[2]) bestellt. Das war der Abt von Saint Denis, Jean Villier de la Grolaie, der in dem Interregnum vor der Wahl Alexanders VI. Gouverneur von Rom war; ein Franzose, der auch als Diener der Kirche mehr die Interessen seines Landes vertrat, Geschäftsträger Karls VIII. bei der Kurie, der ihm den roten Hut erwirkt hatte (am 20. September 1493[3])). Er hieß kurz der Kardinal von San Dionigi. Nennt ihn daneben Condivi noch

---

[1]) Die Anekdote und besonders die Art ihrer Erzählung bei Vasari — er beschreibt ausführlich, wie er des Dunkels halber auch hübsch ein Lichtchen und Meißel und Hammer mitgebracht habe — kommt erst in der zweiten Edition der Vite vor. A. 1550 fehlt sie, ein Zeichen, daß er sie nicht von Michelagniolo haben konnte.

[2]) Vergl. oben p. 287.

[3]) Pastor III; p. 271. 300.

il Cardinale Rovano, so liegt eine Verwechselung mit dem glänzenden Georges d' Amboise, Erzbischof von Rouen, Günstling und Minister Ludwigs XII. vor, der 1498 Kardinal wurde und 1511 starb.[1])

Auf der Südseite von Alt-Sankt Peter, genau in der Mitte der Arena des ehemaligen Neronischen Cirkus, lagen zwei Mausoleen römischer Kaiser. In dem westlichen, einem Achteck waren Kaiser Honorius, der Sohn Theodosius' († 424 kal. Sept.) mit seiner Gemahlin Maria, einer Tochter Stilichos, später Agnes von Poitiers, Kaiser Heinrichs IV. Mutter, bestattet.[2]) Im Jahre 757 unter Paul I. wurde der Leichnam der heiligen Petronilla, angeblich der Tochter des Apostels Petrus, in das Sakrarium übertragen, das von nun an ihren Namen führte. Das andere, mit Santa Petronilla durch einen Zwischenbau vereinigt, wurde unter Papst Symmachus dem Apostel Andreas geweiht,[3]) dann nach einem wundertätigen Marienbilde Santa Maria della Febbre genannt und diente der Peterskirche als Sakristei, bis unter Pius VI. die heutige umfangreiche erbaut wurde. Santa Petronilla stand besonders bei den Königen von Frankreich in Gunst. Ludwig XI. ließ sie im Jahre 1471 prächtig restauriren, Jean de la Grolaie in ihr eine Kapelle errichten;[4]) und zum Schmucke dieser war die Pietà bestimmt.

Am 27. August 1498 wurde der Kontrakt mit Michelagniolo abgeschlossen.[5]) Aber schon kurz vor dem 18. November 1497 müssen Verabredungen und Vorbereitungen getroffen, der Plan

---

[1]) Diesen landläufigen Irrtum teilte auch Michelagniolo, desgleichen Vasari I und II.

[2]) Grimaldi (cod. Vat.-Barb. lat. 2733 fol. 54) berichtete (nach Ercolano) von der Auffindung dieser Gräber a. 1519 und 1544. Auch hier liegt ein Irrtum Michelagniolos oder Condivis vor: Santa Petronilla war nach dem Volksglauben ein Apollotempel, Sant' Andrea ein Marstempel.

[3]) Lib. Pont. ed. Duchesne I. p. 261 f.

[4]) Milanesi p. 613. Es war wohl eher eine Altaranlage in einer Nische, was auch Cappella hieß.

[5]) Wahrscheinlich hatte Michelagniolo eine schriftliche Äußerung, sei es vom Kardinal sei es von Jacopo Gallo in Händen, denn letzterer erklärt später alle anderen Aufzeichnungen für null und nichtig, was nicht bloß eine Notariatsphrase in diesem Falle bedeutet.

des Künstlers genehmigt und Geldmittel angewiesen worden sein; denn von diesem Tage datirt die Ausfertigung eines Empfehlungschreibens an die Anzianen von Lucca, sie möchten Michelagniolo, der sich baldigst — al presente — nach Carrara begeben würde, alle notwendige Unterstützung bei der Beschaffung des Marmors angedeihen lassen.

Allein aus dieser Reise wurde wohl nichts: Sei es, daß der anbrechende Winter ihr im Wege stand, oder daß die Bauarbeiten in Santa Petronilla noch nicht so weit gediehen waren, sei es endlich, daß der Bacchus erst beendet werden mußte. Noch am 10. März 1498 befand sich Michelagniolo in Rom, wie aus einem merkwürdigen, mit verstellter Handschrift und unter falschem Namen verfaßten Briefe des Meisters an seinen Bruder Buonarroto ersichtlich ist.[1])

Darin gibt Michelagniolo in gestelztem Stile und nicht ohne Sarkasmus Nachricht von allerlei Geschehnissen in Rom, von Fra Mariano da Genazzano, dem erbitterten Feinde Savonarolas, der allenthalben gegen diesen „stinkenden Ketzer" hetzte, und von diesem selbst. Es war ein Tag nach Erlaß des päpstlichen Breves, in welchem Florenz das Interdikt angedroht wurde, falls die Regierung nicht den gegen die kirchlichen Censuren unbotmäßigen Mönch von San Marco am Predigen verhindern würde. Nur zu natürlich, daß auch Michelagniolo, wie alle Welt, den Verlauf der Dinge mit höchstem Interesse verfolgte. Aus welchem Grunde diese Verstellung gewählt war, wird, solange nicht neues Material bekannt wird, stets im Dunkel bleiben. Der Brief war die Antwort auf ein Schreiben Buonarrotos, das gewiß Einzelheiten über die Ereignisse in Florenz enthielt und vielleicht das allerdings schlecht gewahrte Incognito und den etwas spöttischen Ton jener veranlaßt hat. Aber kein Wort enthält er, das auf eine Parteinahme für oder wider Savonarola oder auf Michelagniolos Gemütsverfassung von damals schließen ließe. Und als dann die Exekution gegen den Prior stattfand, war Michelagniolo fern von Rom und Florenz in

---

[1]) Milanesi p. 59. Frey (Übersetzung) Nr. 5. Vergl. QF. Nr. XX

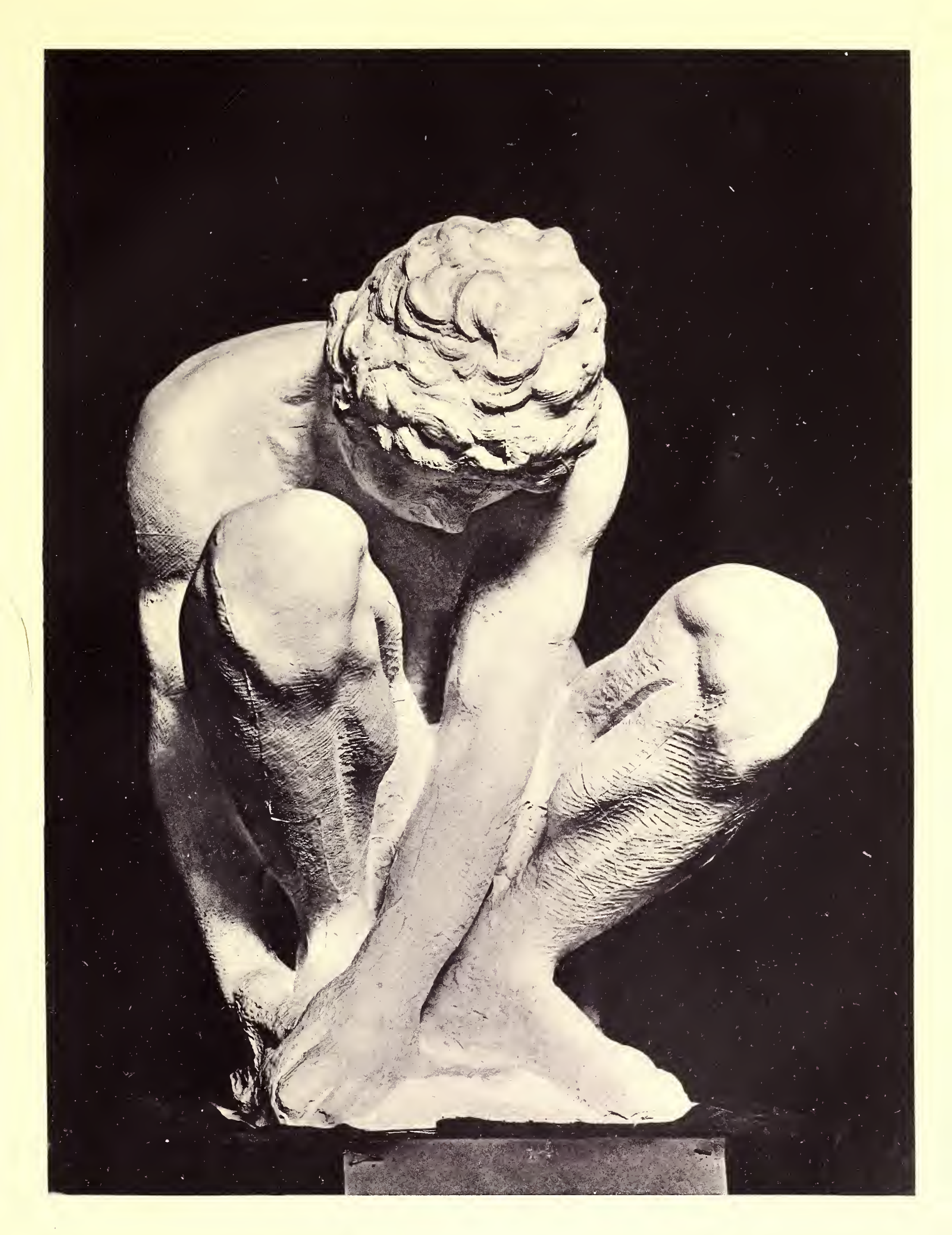
den Bergen Carraras. Diese erfuhr er erst verhältnismäßig spät, auf der Rückkehr, als die Komposition der Pietà (wohl auf Grund einer dem Kardinale eingereichten Zeichnung) feststand.

Ende März frühestens scheint Michelagniolo in Carrara eingetroffen zu sein. Ob er auf der Hinreise Florenz besucht hat, wissen wir nicht. Es ist möglich, denn der Weg führte fast über seine Heimatsstadt. In Carrara scheint nun der Meister bei der Beschaffung respektive bei der Ausfuhr des Marmors Schwierigkeiten gefunden und dies nach Rom gemeldet zu haben. Sofort richtete der Kardinal an den Marchese Alberico Malaspina Herrn von Massa-Carrara die Bitte, er möge das Brechen und den Transport des Blockes gegen Bezahlung gestatten. In einem zweiten Schreiben vom 7. April ging er die Signorie von Florenz um Verwendung in Carrarra an. Dies geschah. Sowohl der Empfehlungsbrief der Florentiner Regierung an Alberich wie auch deren Antwort an den Kardinal sind erhalten (im Koncepte) und vom 18. April 1498 datirt. Danach scheint die Angelegenheit zur Zufriedenheit erledigt worden, und der Block etwa im Juli oder August 1498 in Rom eingetroffen zu sein.

Nun erst kam es zum Abschlusse des definitiven Kontraktes. Michelagniolo sollte für den Preis von 450 Golddukaten[1]) in einem Jahre vom Tage des Beginnes der Arbeit an gerechnet die Pietà fertig stellen. Ein Drittel der Summe erhielt er vorweg, der Rest wurde ihm in drei Raten in Intervallen von vier Monaten zugesichert. Jacopo Gallo verbürgte sich dafür, daß es das beste Werk in ganz Rom werden würde, ein Zeichen seines großen Vertrauens zu Michelagniolo Buonarroti, das auch nicht getäuscht wurde. Ob Michelagniolo Wort gehalten, ob er sofort die Arbeit begonnen, ob sie wirklich nur ein Jahr in Anspruch nahm, was bei der Größe und Schwierigkeit ein wenig kurz erscheint, das alles ist unbekannt. Jean de la Grolaie scheint ihre Vollendung nicht

---

[1]) In der Summe scheinen die Unkosten für die Beschaffung des Blockes nicht einbegriffen gewesen zu sein. Für diese hatte der Kardinal vor längerer Zeit bereits 100 Dukaten bei Jacopo Gallo deponirt; denn am 27. August wurde dem Künstler die erste Rate von 150 Dukaten eingehändigt.



Kauernder Knabe



mehr erlebt zu haben. Er starb im Jahre 1499 und wurde in der von ihm errichteten Kappelle, vielleicht vor der Pietà, bestattet, und Jacopo Gallo ordnete wohl die Aufstellung an.

Dort in Santa Petronilla stand die Marmorgruppe, nicht zu ebener Erde mit dem Beschauer, sondern in mäßiger Erhöhung, bis das Oratorium dem Neubau von Sankt Peter weichen mußte. Sie wurde nach der Madonna della Febbre geschafft; vielleicht auf Anraten Michelagniolos selbst, der bei der ähnlichen Anlage der Kirche sich dieselbe Wirkung seines Werkes versprechen mochte. Im Jahre 1749 gelangte sie endlich an den heutigen ungünstig beleuchteten und zu hohen Standort, in die erste Kappelle des Sankt Peters gleich rechts vom Eingange.

Das Werk ist oft nachgebildet worden. Der hämische Neider und Verläumder Michelagniolos, Nanni di Baccio Bigio aus Florenz kopirte sie einmal für die Anima in Rom (vierte Kappelle rechts); sodann in Santo Spirito für die Familie del Riccio (zweite Kappelle links), welcher der mit Michelagniolo intim befreundete Luigi del Riccio angehörte; — wenn im Auftrage dieses Mannes, so muß das vor seinem Tode geschehen sein (13. November 1546). In der Strozzikappelle von Sant' Andrea della Valle befindet sich eine Bronzenachbildung. Auch Stiche existiren von der Pietà.[1])

Am 19. December des Jahres 1500 erhielt Michelagniolo einen Brief seines Vaters, der einen wenngleich spärlichen Einblick in seine Verhältnisse gewährt. Buonarroto war soeben von einem Besuche des Bruders aus Rom zurückgekehrt und hatte über dessen Arbeiten und Gesundheit Bericht erstattet. Michelagniolo hatte ihn auf das freundlichste bei sich aufgenommen. Der Meister war im Besitze von Geldmitteln, denn er hatte eine Beisteuer zur Einrichtung eines Geschäftes für Buonarroto und Giovansimone in Aussicht gestellt. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir darauf den Erlös aus der Pietà und dem Bacchus beziehen. Sein Atelier wie seine Woh-

[1]) Vasari teilt ein Madrigal von Giovambattista Strozzi mit, das die Kopie in Santo Spirito veranlaßt hat.

nung waren gut eingerichtet.[1]) Er hielt einen Gehilfen oder Diener, Piero di Giannotto aus Florenz, der sich anstellig erwies, und den er gern hatte. Michelagniolo war frischen Mutes, aber nicht sonderlich bei Gesundheit. Er litt, wohl infolge übermäßiger Anstrengung, an Kopfschmerzen und lebte sparsam. Buonarroto muß sich darüber aufgehalten haben und nannte das „im Elend leben". Und nun rät ihm der Vater in gutmütiger Geschwätzigkeit allerlei Heilmittel an und ermahnt ihn, doch einmal etwas an sich zu wenden, — der ächte Michelagniolo, der immer zuletzt an sich dachte, namentlich im Feuer des Gestaltens — seine Arbeiten (marmi! Plural!) möglichst schnell zu beenden, eventuell mit Hilfe anderer, und nach Hause zu kommen. Da würde sich auch schon etwas für ihn finden. Es scheint, als ob darin eine Anspielung auf den Marmordavid liege, von dem der Alte etwas gehört haben mochte. Michelagniolo befolgte diesen Rat. Im Frühjahre, April oder Ende Mai 1501, scheint er zurückgekehrt zu sein. Am 19. Juni war er in Florenz.[2]) Welche Arbeiten er damals unter den Händen hatte, ob noch die Pietà, ob ein anderes Werk, ist unbekannt. Vielleicht könnte in der Zeit dieses römischen Aufenthaltes der kauernde Knabe entstanden sein, den die Eremitage in Sankt Petersburg besitzt, von dem nur mangelhafte Abbildungen im Umlaufe sind, und den ich leider auch nur aus einem Gipsabgusse in der Akademie von Florenz kenne.

Diese Statue, von feinstem karrarischem Marmor, in natürlicher Größe, etwa 56 cm hoch, ist, wie so manche andere von Michelagniolo, unvollendet geblieben. Keine Quelle nennt sie, auch Condivi nicht. Über ihre Herkunft und ihre Schicksale verlautet nichts, auch nicht, wie sie nach Petersburg verschlagen worden ist. Dort ist sie bereits im Kataloge der Eremitage von 1861 aufgeführt, aber merkwürdiger Weise so gut wie unbeachtet geblieben. Vorher soll sie in der Akademie der Künste aufbewahrt worden sein. Wie dem auch sein mag, ein Werk Michelagniolos von unbezweifelbarer

---

[1]) Der Vater erwähnt die grande masserizia; das kann man wohl darauf beziehen? Frey, Briefe an Michelagniolo. Nr. I.

[2]) Frey, Dichtungen p. 302.

Ächtheit liegt vor, wie ich glaube, aus seiner Jugendperiode, speziell ein Zwischenglied zwischen den beiden Statuen Jacopos Gallo und seit der Antike wieder die erste knieende Rundfigur in Marmor.

Ein völlig nackter Knabe von etwa zehn bis höchstens vierzehn Jahren hockt auf einem niedrigen Sitze, eifrig mit seinem rechten Fuße beschäftigt. Was er da tut, ist nicht ganz deutlich, da gerade an dieser Stelle noch viel überflüssiger Marmor stehen geblieben ist. Anscheinend hat er daran plötzlich einen heftigen Schmerz verspürt, dessen Ursache zu ergründen und zu entfernen er sich anschickt. Die Möglichkeit besteht aber auch, daß der Junge die Sandale des rechten Fußes zu binden oder zu lösen bemüht ist.[1]) Das ist aber ein ächt michelagnioleskes, realistisches Motiv, im Sinne des naschenden Giovannino und des trunkenen Bacchus, und schon aus diesem Grunde einer Schaffensperiode angehörig, in der den Künstler die einfachsten und natürlichsten Vorgänge, oft solche recht drastischer Art, in ihrer Wirkung auf Stellung und Bewegung, auf Aufbau und Ponderation der Körper interessirten.

Auch bei dieser Statue erkennt man den starken Einfluß der Antike. Ja in keinem Werke dürfte Michelagniolo ihr so nahe gekommen sein wie in diesem. Die Gestalt erscheint wie eine Variante zu dem bekannten Dornauszieher, den Michelagniolo sicher vor Augen gehabt hatte, ob gerade das Exemplar in dem Konservatorenpalaste Roms, das sich allerdings schon unter Sixtus IV. auf dem Kapitole befand, ob in einer anderen Nachbildung, und wäre es auch nur die unscheinbarste Statuette, steht dahin.[2]) Die großen antiken Marmorstatuen hätten ihm alsdann was etwa die Kleinheit des unmittelbaren Vorbildes versagte ersetzt.

Aber Michelagniolo verfuhr dabei wieder ganz selbständig. Was er herausgebracht, ist so unantik wie möglich. Ihn reizte an

---

[1]) Siehe die Abbildung. Wölfflins Deutung (klassische Kunst p. 180), wonach er sich die Füße putze, läßt die Haltung von Körper und Händen nicht zu.

[2]) Helbig, Führer durch die antiken Sammlungen Roms I. Nr. 611. Auch Brunelleschi hatte diese Antike gekannt und auf seinem Konkurrenzrelief um die Erztür des Baptisteriums von Florenz nachgebildet.

dem Sujet nicht die genremäßige Darstellung, — dazu war er zu wenig harmlos, auch fehlte ihm das innere Gleichgewicht der Alten, — sondern das Formenproblem, die größtmögliche Verschränkung der Gliedmaßen: Wie der Körper des Knaben als Wirkung seiner Tätigkeit wie in einen Knäuel zusammengeballt und der höchste Grad von Muskelspannung erreicht erscheint. „Es ist ein Experiment stärkster Biegung der Kniegelenke und Rückenwirbel“;[1]) und kein antiker Meister kommt ihm in der Art, wie er dieses Motiv herausgearbeitet hat, gleich. Jede Einzelheit in Ausdruck, Stellung und Bewegung ist strikt begründet.

Infolge seines niedrigen Sitzens muß der Junge sich weit vorbeugen, will er seine Absicht erreichen. Die Schmalheit der Standfläche, die vielleicht mit Rücksicht auf die Zweckbestimmung der Statue gewählt worden war, die aber auch, in künstlerischer Beziehung, zu äußerster Konzentration aller Einzelheiten zu einer Masse und auf eine Wirkung hin zwang, verlangt, daß er die Füße stark an den Körper heranzieht. Nun streckt er den Kopf möglichst nach vorn und senkt ihn zugleich, um besser sehen zu können. Mit dem rechten Arme greift er von außen herum, mit dem linken in prachtvoller Bewegung quer zwischen die Beine hindurch, die, um Platz zu machen, möglichst auseinander gehen. Man achte auf diese Überschneidung, welche (von Reliefs abgesehen) zuerst beim Giovannino vorkommt, besonders verwandt jedoch beim Londoner Eros ist.

Diese wundervolle Spreizung der Beine ist das markanteste, was bei der Vorderansicht der Statue sofort in die Augen fällt, wie die starke Beugung des Rückens für den, der sich ihr von hinten nähert. Zu dem weit nach auswärts gestreckten linken Knie steht der übrige Körper im Gegensatze. Sein Schwergewicht neigt sich nach rechts hinüber, und die Emsigkeit, mit der der Junge an seinem Fuße nestelt, wie auch die Anstrengung, die die unbequeme Lage bewirkt, drücken sich vortrefflich in den zusammengekniffenen und etwas vorgeschobenen Lippen wie in der gekrümmten Haltung

---

[1]) Justi p. 289.

überhaupt aus. In dieser Stellung kann er unmöglich lange verharren. Im nächsten Momente muß er sich aufrichten und tief Athem holen. Diese Gewaltsamkeit und Spontaneität in Pose und Bewegung, durchweg motivirt, sind für Michelagniolos Temperament charakteristisch, entfernen ihn aber auch wieder möglichst von der Antike.

Mit größter Virtuosität sind die Formen behandelt, so z. B. die Bildung der Beine und Kniee, die relativ am weitesten gediehene und mit besonderer Sorgfalt durchgeführte Modellirung des Rückens. Diese Rückenpartie mit dem tief einliegenden Wirbelknochen, den stark hervortretenden Schulterblättern und Rippen ist ein anatomisches Meisterstück; doch wohl nach der Natur, das heißt nach einem lebenden Modelle gearbeitet, das Michelagniolo im Anfange seiner künstlerischen Produktion häufiger zu verwenden pflegte. Der Herkules Belvedere gibt eine zu machtvoll wulstige Muskulatur, als daß ihn Michelagniolo bei dieser Knabenfigur hätte zu Rate ziehen können. Der Apoll von Belvedere erscheint in seiner Struktur zu elegant und gestreckt, und auch die Anmut, Einfachheit und Formenschönheit des Dornausziehers erreicht Michelagniolo nicht; dafür ist der Florentiner zu komplizirt nach Motiv wie Formenbehandlung.

Um so gründlicher arbeitet er jeden einzelnen Körperteil durch. Er stellt nicht die schwellenden noch unentwickelten Formen eines Kindes dar, wie in der Madonna an der Treppe oder im „antiken“ Kupido; nicht die weichliche Üppigkeit eines ausgewachsenen fetten Körpers wie beim trunkenen Bacchus, auch nicht endlich einen sehnigen, hageren und mageren Jüngling, wie den im Wachstume begriffenen Marmordavid von 1504, vielmehr ein Zwischenalter, bei dem die Mischung von Kraft und Gelenkigkeit mit jugendlicher Fülle von besonderem Reize ist. Man betrachte darauf das frische Kindergesicht mit seinen rundlichen Formen und dem energischen Zuge um die Lippen.

Die Einheitlichkeit und Geschlossenheit dieser Gestalt wurde bisher betont. Man hat die Empfindung, als sei der Stein voll ausgenützt, als fielen die Grenzen von Block und Figur scharf zu-

sammen, wie dies auch bei dem im Marmor noch steckenden Matthäus im Hofe der Akademie zu Florenz begegnet. Die Komposition ist, wie überhaupt bei den Jugendwerken Michelagniolos, eine streng symmetrische, ohne daß sie monoton wirke; denn Michelagniolo hat wie bei der Pietà wieder durch reiche Kontraste für Abwechselung und für „Auflockerung“ des Volumens gesorgt.

Wie der Bacchus, und im Gegensatze zur Pietà, ist der kauernde Knabe als volle Rund- und Freifigur gearbeitet. Das war vielleicht durch den Zweck und den Standort bedingt, wiewohl wir über beides nichts wissen. Die Statue war nicht für das Juliusgrab [1]) als Schmuck seiner kunstvoll gegliederten Architektur bestimmt. Format, Motiv und Stil lassen diese Beziehung nicht zu. Unverständlich ist auch die moderne Bezeichnung, die die Figur in Petersburg erhalten hat, wonach ein Karyatide dargestellt sei. Selbst die oberflächlichste Betrachtung schließt diese Deutung aus. Ich habe an einen Brunnenschmuck zeitweilig gedacht.[2]) Das ist vielleicht nicht aufrecht zu halten, zumal da jede Nachricht, daß Michelagniolo je einen solchen geschaffen habe, fehlt, die Ergänzung des antiken Torso der Uffizien zu einer Brunnengruppe nicht von ihm ist. Aber auch an jede andere Verwendung ist zu denken, vorausgesetzt, daß es sich um eine freie Aufstellung in einem Raume handelt.

Auch meine Datirung des Knaben ist nicht unbestritten. Wölfflin, der sich zwar über die Entstehungszeit der Statue nicht äußert, behandelt sie als das „allerhöchste“, was Michelagniolo an Sitzfiguren geschaffen habe, gleich nach der Madonna der Cappella Medici. Knapp [3]) bringt sie gar mit dem im Jahre 1538 aufgefundenen Schleifer der Tribuna zu Florenz in Zusammenhang, was mehr wie fraglich ist. Auch in die Zeit des Christus mit dem Kreuze in der Minerva zu Rom läßt sie sich nicht versetzen. Nach Justi, der sie spät zu datiren scheint, habe Giovan Batista

---

[1]) Wie Springer (Raffael und Michelangelo II. p. 30) meint.
[2]) Münchener Allgemeine Zeitung, Beilage 1905, Nr. 276. 277.
[3]) Michelangelo p. XXXVII.

Franco, „dieser wunderliche Cento später michelangelesker Motive“, sie für eine Figur in seiner Schlacht von Montemurlo benutzt.[1]) Und zwar meint er die unter dem Jünglinge aus Michelagniolos „Traum des Lebens“ zu unterst rechts in der Ecke befindliche. Allein diese Gestalt ist doch von dem kauernden Knaben weit entfernt; auch dürfte dem Maler die unvollendete Marmorfigur kaum zugänglich gewesen sein, zumal bei der Scheu, mit der Michelagniolo seine Sachen, namentlich die unfertigen, vor fremden Blicken zu hüten pflegte. Weit bequemer lag ihm da die Sixtinsche Decke, die er ja nach Vasari besonders eifrig studirt und gezeichnet hatte, und welche ihm in den sitzenden Sklaven auch Modelle genug darbot.[2]) Ich habe eine Zeitlang an die Möglichkeit gedacht, mit dem kauernden Knaben jenen Abozzo zu identifiziren, den Michelagniolo laut Schreiben an seinen Vater vom 19. August 1497 für eigene Rechnung zu meißeln begonnen hatte, nachdem er dazu einen Stein zum Preise von fünf Dukaten erstanden. Ebenso gut kann er damit aber auch Ende des Jahres 1500 beschäftigt gewesen sein. Doch das sind alles Vermutungen; und nur das scheint mir sicher zu sein, daß die Statue zu den Jugendarbeiten Michelagniolos gehöre und passend zu dem Eros-Cupido überleite.

Das South Kensington Museum in London besitzt ein Werk Michelagniolos von unzweifelhafter Authentie. Es besteht aus feinem karrarischem Marmor, ist c. 74 cm hoch,[3]) polirt, leicht getönt und stellt wieder einen nackten kauernden Jüngling von etwa vierzehn Jahren, in natürlicher Größe dar.[4]) Das rechte Bein hat

---

[1]) l. c. p. 290.

[2]) Vasari kennt auch dieses Gemälde, das nach dem 2. August 1537, dem Datum der Schlacht von Montemurlo, gemalt sein muß und heute im Pittipalaste Nr. 144 hängt. Vergl. Frey, Vasari p. 381 Nr. 132.

[3]) Die störende Glashülle, unter der sich die Statue befindet, ließ eine genaue Messung nicht zu. Siehe die Abbildung.

[4]) Er sitzt nicht auf niedrigem Sitze, wie Wölfflin meint (Jugendwerke p. 30), sondern es ist eine teils hockende teils knieende Haltung, wobei ein Teil des Gesäßes leicht den Baumstumpf dahinter berührt.

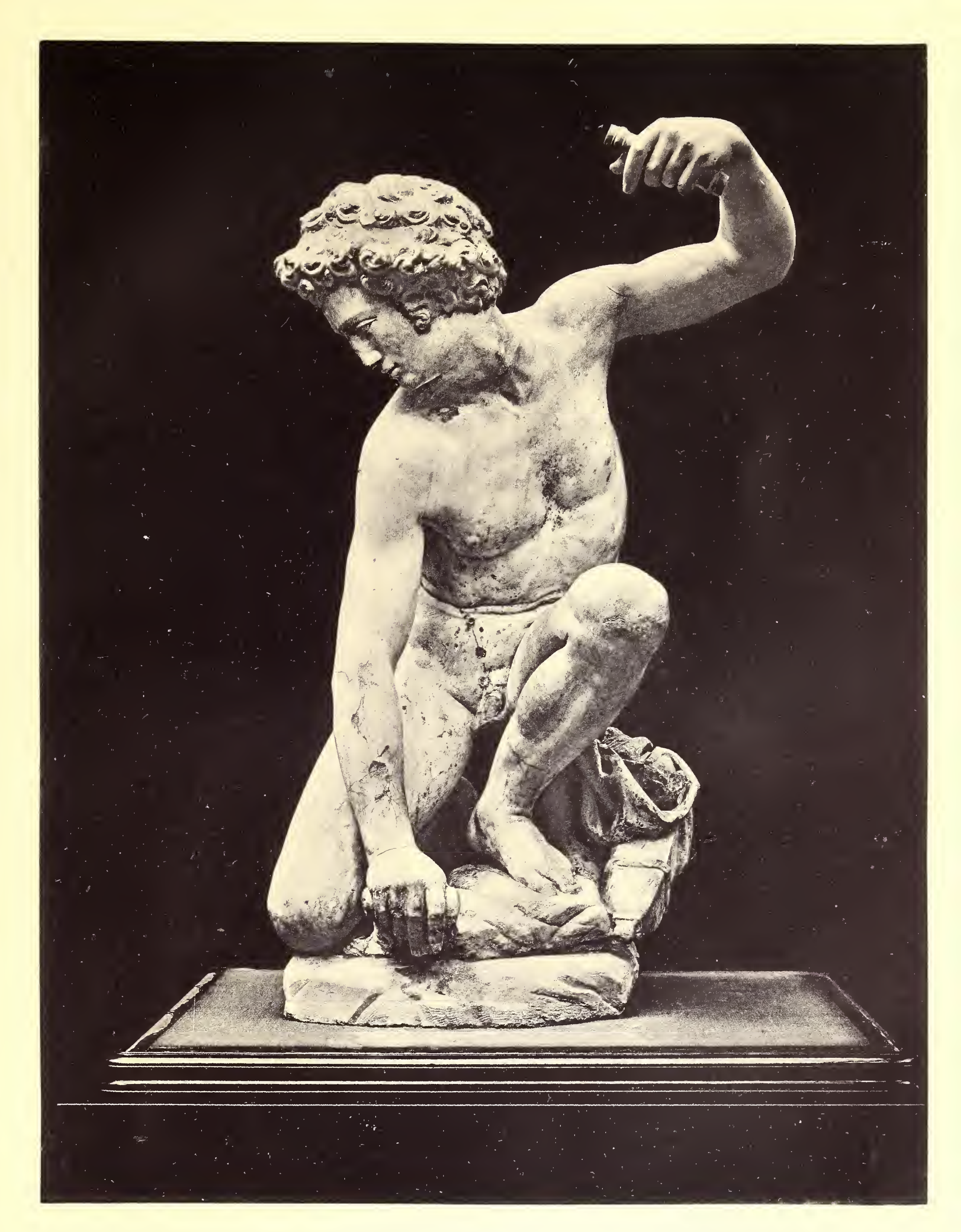
er in Kniebeugung weit vor auf eine schmale runde Felsplatte gesetzt, so daß die Kniescheibe überragt; das scharf an den Körper zurückgezogene linke steht leicht mit der Fußspitze auf. Mit der Rechten ergreift er quer zwischen den Beinen nach vorn einen Gegenstand; oder besser er drückt ihn an den Boden fest, wobei er zugleich seinem Körper bei der starken Vorbeugung einen Widerhalt verleiht, während die Linke hoch zurückgenommen ist. Er greift nicht nach einer Baumwurzel (Wickhoff)[1], will auch keinen Pfeil vom Boden aufheben (Springer)[2], Deutungen, die die Haltung der Figur nicht zuläßt. Sondern die Bewegung erklärt sich einfach aus der Absicht zu schießen. Zu diesem Zwecke hält er einen (jetzt nicht mehr vorhandenen) Bogen gespannt, wendet scharf den Kopf über die rechte Schulter zur Seite und blickt, sich weit vorbeugend und nach dem Ziele ausschauend, in die Tiefe hinab, bereit den Pfeil, der auf der Sehne liegt, abzuschnellen. Das ist aber ein bereits dem David von 1504 verwandtes Motiv, der Moment kurz vor der Tat, in stärkster Spannung von Körper und Geist, das schon deshalb die Entstehung der Figur in der Zeit des ersten römischen Aufenthaltes zweifelhaft erscheinen läßt. Den kauernden Knaben etwa ausgenommen, zeigt keine von Michelagniolos Jugendschöpfungen eine derartig koncentrirte Aktion.

An der linken Seite des Jünglings befindet sich ein Köcher von massig kurzer Form, der an dem oberen Ende eigenartig ausgeschwungen ist. Er ist nicht leer, sondern enthielt, wie man an den sechs eingebohrten Löchern, zwei in der oberen und vier in der unteren Reihe, sowie an den Randspuren bemerkt, Pfeile von Bronze, die jetzt fehlen. Auch der Bogen war von dem gleichen Metall und eingesetzt. Er befand sich nicht in der erhobenen linken Hand, sondern gerade umgekehrt in der Rechten, während

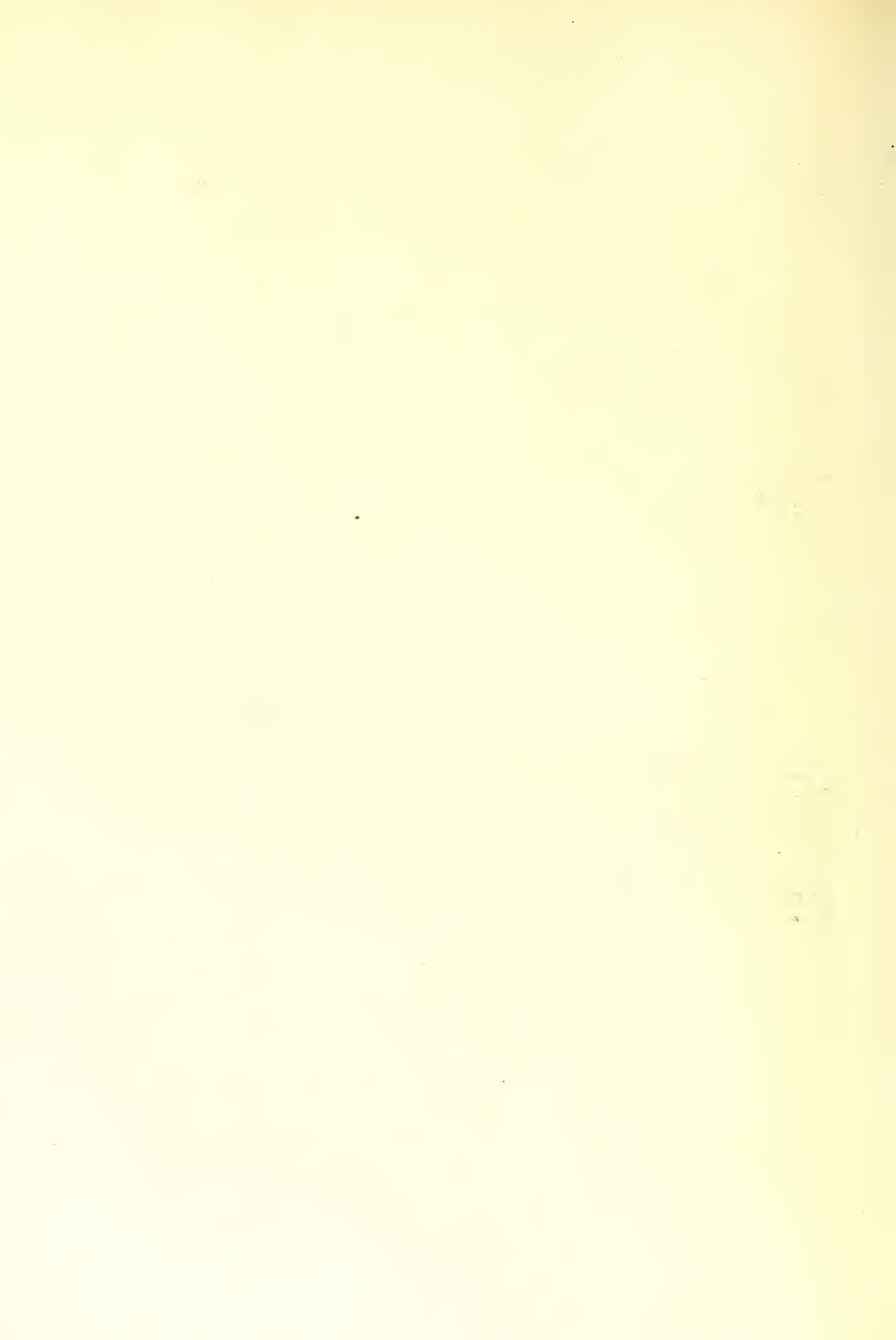
---

[1]) Die Antike im Bildungsgange Michelangelos. Mitt. d. Inst. f. Oest. Geschichtsforschung 1882 p. 424 f.

[2]) Raffael und Michelangelo I. 22. Seine Beschreibung führt ganz irre. So ist das rechte Bein nicht untergeschlagen, und der linke Arm hält auch nicht den Bogen. Auch Wölfflin hat das Motiv nicht erkannt.



Eros



jene die Sehne zurückzieht. Was fälschlich als eine Baumwurzel erklärt wird, ist das Scheitelstück des Bogens, das gegen den Boden gestemmt wird. Und dieser Zweck des Spannens motivirt auch die Stellung der Beine, namentlich des rechten Knies, das vornehmlich die Last des Körpers zu tragen hat, die Überschneidung, die der rechte Arm vollführt, und die Vorwärtsneigung des Oberkörpers, — gewiß eine höchst komplicirte Pose, aber bewundernswert in der kunstvollen Durchführung des Kontrapostes. Nur der Knabe in St. Petersburg bietet in Betreff der Ponderation ein Analogon. An den beiden Enden des Mittelstückes bemerkt man noch jetzt zwei mit Gips ausgefüllte Löcher, in die der Bogen eingriff. Und er muß nicht allzu lang und von gewundener Form, auch ein wenig zur Seite gedreht gewesen sein: Das eine Ende war auswärts geschwungen, um den rechten Schenkel nicht zu berühren; auch hätte eine horizontale Richtung mit Rücksicht auf den überschneidenden rechten Arm einen häßlich harten Anblick gewährt. Und sein anderes Ende ging einwärts nach dem zurückgenommenen linken Fuße und dem Köcher zu, mehr parallel zum linken Arm.

Die modernen Ergänzungen sind unrichtig. Die rechte Hand mit dem Bogenstücke erscheint plump verkittet. Der Ansatz vorn am Boden hätte ein wenig gewendet sein müssen. Der linke Arm paßt zwar in der Fuge mit der Schulter zusammen, aber danach hätte er in seinem oberen Teile mehr nach rückwärts gehen, im Ellenbogen in spitzerem Winkel gebogen sein müssen. Wie er jetzt verläuft, stört er den Parallelismus der Gliedmaßen und die geschlossene Silhouette des Werkes, die Michelagniolo stets anzustreben pflegte. Die moderne Ergänzung ist ferner zu weichlich und elegant, man könnte fast sagen nazarenerhaft, was sich aus der Zeit, in der sie entstand, erklärt; aber damit kommt ein fatal pathetisches Element in Michelagniolos Schöpfung hinein, das ihm durchaus fremd ist. Dadurch sowie durch die stark retouchirten Abbildungen,[1]) die im Umlaufe sind, entsteht ein ganz falscher Eindruck von dieser Statue wie von dem Wollen Michelagniolos.

---

[1]) Namentlich in der großen illustrirten Michelangeloausgabe von Herman Grimm nach einem Diapositiv des Berliner Lehrapparates, welches wenig dem Originale entspricht.

Zur Unterstützung des Körpers dient ein kurzer gedrungener Baumstamm, dessen kräftige Wurzeln energisch in das Erdreich eingreifen, voller Äste und mit stark gerippter Rinde, ähnlich dem beim David. Über ihm hängt ein kurzes Gewand in dickem Wulste, als hätte der Jüngling eiligst seine Chlamys abgeworfen, um seine Stellung einzunehmen.

Die Feingliedrigkeit des Giovannino oder des toten Christus in der Pietà hat diese Figur nicht; eher erinnert ihre Bildung an den Engel der Arca und besonders an die Kämpfer der Kentauernschlacht. Sie besitzt eine kräftige, ja derbe und doch wieder weiche Formengebung, die ebenso weit entfernt von der schwellenden Üppigkeit des Bacchus wie von der muskulösen Hagerkeit des David ist. Man beachte in der Beziehung das Gesicht mit der vollen Wange und dem Unterkinn, den fleischigen Rücken und Hals. Die Muskulatur tritt weniger scharf hervor, doch ist die Modellirung der ganzen Gestalt, namentlich des schön gebeugten Rückens von größter Vollendung.

Eigenartig gewöhnlich ist auch der Typus: ein breites Gesicht mit flacher Nase, die jedoch mit einem Höcker an der Wurzel ansetzt, ein kleiner Mund mit fest geschlossenen Lippen, aufwärts gezogenen Winkeln und energisch vortretendem Kinn. Es fehlen aber die scharfen Ränder,[1]) die an den Arbeiten der ersten römischen Periode zumeist zu bemerken sind. Den Kopf bedeckt das Haar in üppiger Fülle. Ein Stirnband legt sich ihm fest an, wie das Gezweige des Bacchus, und ein dichter Schopf kurzer, kräftiger Locken quillt darüber hinaus ins Gesicht. Während aber das Haar beim Bacchus und Giovannino, zumal über der Stirn, in einzelnen Strähnen und sehr eingehend gearbeitet ist, begnügt sich der Meister hier mit flüchtigen Andeutungen, wohl weil die letzte Hand, wie überhaupt an der ganzen Figur, fehlt.

Man hat gefunden, daß diese Jünglingsgestalt in die Entwicklungsreihe: Pietà — Bachus — David nicht hineinpasse.[2]) Die Reihe ist

---

[1]) Auch Wölfflin hat dies bemerkt l. c.

[2]) Wölfflin l. c.

jedoch anders aufzustellen. Auch diese Figur ist nicht voraussetzungslos. Zwar dürfte es vergeblich sein, ein antikes Vorbild für sie nachzuweisen. Von Sujet und Technik abgesehen, äußert sich in ihm der Subjektivismus des Meisters in besonderer Stärke. Bedurfte er dabei einer Unterstützung seines Phantasiebildes, so lieferte ihm diese die Natur. Der Gesichtstypus des Jünglings läßt darauf schließen. Aber vorgebildet ist das Werk im Oeuvre Michelagniolos durchaus.

Den ersten Ansatz zu diesem Bogenspanner erblicke ich in einer Gestalt der Kentauernschlacht. Es ist die auf ihre Kniee gesunkene unten an der rechten Ecke des Reliefs, die in überaus wahr und edel empfundener Bewegung den Arm schützend vor das zum Sterben sich neigende Haupt hält. Was aber zuerst im Relief und in der Frühzeit erscheint, hat sich hier inzwischen zu einer vollen, allseitig behandelten Frei- und Rundfigur herausgewachsen; und zu dieser führen weiter der knieende Engel in Bologna und der kauernde Knabe in St. Petersburg. Das sind die Vorstufen der Londoner Figur, gewisse Sklavengestalten der Sixtinschen Decke aber seine gleichzeitigen Analogien.[1]) Nicht daß Michelagniolo erst im Fresko dieses Motiv vorgebildet habe und alsdann in Marmor. Die Bestimmung der Priorität dürfte hier schwer fallen; und die Londoner Statue allzu spät anzusetzen, verbietet wieder ein Vergleich mit denen am Juliusgrabe, sowie die Beziehungen, die sich nach rückwärts zu den Werken des römischen Aufenthaltes trotz allem ergeben. Möglicherweise verdankt der Bogen spannende Jüngling der unfreiwilligen Muße sein Dasein, die mit dem Weggange des Papstes nach Bologna (17. August 1510) in der Sixtinamalerei eintrat und bis zu seinem Einzuge in Rom (27. Juni 1511) dauerte, — vorausgesetzt daß damals Jacopo Gallo noch am Leben war.[2]) Allein das ist nur eine Vermutung, und

[1]) Auf die verwandten Motive in der Sixtina hat schon Wölfflin aufmerksam gemacht, besonders auf den Sklaven rechts über dem Ezechiel. Aber auch der linke, dann noch andere, bei der Erythräa, Lybica usw. kämen in Betracht. Doch darf man dabei nicht den Unterschied übersehen, daß es sich bei diesen allen um Sitzfiguren handelt.

[2]) Ich bedauere, im Momente nicht die archivalischen Hilfsmittel zur Bestimmung des Todesdatums dieses Mannes als des äußersten Terminus qu. a. zu besitzen.

man wird sich mit der Datirung der Statue nach dem David von 1504 und in dem zweiten Aufenthalt in Rom begnügen müssen.

Das Werk in London befindet sich in jämmerlicher Erhaltung. Michelagniolo hatte die Ponderation haarscharf berechnet. Die geringste Abweichung, ein unvorsichtiges Hantiren, und sie fiel von ihrem Sockel, der wie beim kauernden Knaben niedrig und rund gebildet ist. Die Figur ist zu irgend einer Zeit gestürzt, ob in Rom oder in Florenz, unter welchen Umständen, ist nicht zu sagen. Lange Zeit war sie unbekannt oder unbeachtet geblieben. Beim Bankerott des Marchese Campana kam sie aus den Kellern des Gartens von Gualfonda in Florenz, der ehedem im Besitze der Ruccellai war, zum Vorschein, und Verwahrlosung und Feuchtigkeit hatten ihr übel mitgespielt.[1]) Nach der Restauration von dem bekannten Bildhauer Santarelli, erwarb sie das South Kensington Museum für den Preis von Tausend Pfund, als den von Michelagniolo für Jacopo Gallo angefertigten Cupido.

Beim Sturze waren verschiedene Teile arg beschädigt worden: So sind der Kopf wieder aufgesetzt und einzelne beim Falle gelöste Stücke am Halsansatze eingekittet worden. Dasselbe fand mit der rechten Hand, mit deren Fingern und einem Stücke des Bogens wie des Erdreiches statt. Der linke Arm war verloren und mußte neu gearbeitet werden. Wieviel beim Ansetzen desselben von der alten Bruchstelle der Schulter noch entfernt worden ist, läßt sich nicht mehr entscheiden. Bogen und Pfeile fehlten. Dafür gab man der Statue einen zweiten, runden und langweilig behandelten Sockel, der mit dem ersten notdürftig verbunden erscheint. Kleinere Beschädigungen finden sich: an einigen Haarspitzen, an der Scham, an den Fußzehen, an der linken Kniescheibe und besonders endlich an der Epidermis, die die Spuren

---

In die Cavalieriperiode, wo Michelagniolo zur Antike, sei es zu ihrer literarischen Überlieferung, sei es zu ihren Kunstwerken, in besonders naher Berührung stand, (vergl. seine mythologischen Kompositionen in Rötel und Lapis) gehört meiner Meinung diese Statue des Stiles halber nicht, ganz abgesehen von der Frage, ob Jacopo Gallo damals noch lebte.

[1]) Symonds I p. 62 f

der Feuchtigkeit und viele Flecke zeigt, und an der ganze Stücke fehlen, (z. B. am Bauche und am rechten Arme). Kugellöcher sind das nicht, wie man wohl gemeint hat. Die müßten ein anderes Aussehen haben. Aber vielleicht stand die Statue lange Zeit im Garten, allerlei Beschädigungen, auch Steinwürfen ausgesetzt.

Nun zur Frage nach der Deutung.

Condivi erzählt: Herr Jacopo Gallo wünschte einen Cupido von Michelagniolos Hand zu besitzen, und der entsprach diesem Verlangen. Wann, wird nicht gesagt, auch fehlt eine nähere Beschreibung der Statue. Sondern bei Gelegenheit des Bacchus erinnerte sich der Meister seiner zweiten Arbeit für diesen römischen Edelmann und ließ sie, wie das öfters in der Biographie geschehen ist, gleich in diesem Zusammenhange mit aufführen. Wenn demnach bisher der Cupido als ein Jugendwerk Michelagniolos aufgeführt wird, so beruht dies auf einer falschen Interpretation Condivis, und weil man sich über die Kompositionstechnik der Biographie nicht im Klaren ist. Er konnte ebensogut früh wie spät, wenngleich immer zu Lebzeiten Jacopos entstanden sein. Demnach ist der Versuch Springers, den Londoner Cupido mit jener Statue zu identifiziren, die Michelagniolo (laut Brief an seinen Vater vom 19. August 1497) für eigene Rechnung meißelte, unmöglich; denn abgesehen vom Stile, handelte es sich hier um eine Bestellung des Edelmannes, die nach dem Bacchus fiel.

In der Casa Gallo befand sich dieser Cupido, jedermann zugänglich, noch zu Lebzeiten Michelagniolos. Condivi hatte ihn dort gesehen. Auch Aldrovandi, der, wie erwähnt, die antiken Hauptschätze Roms verzeichnet hat, und neben ihnen einige Meisterwerke des von ihm hochverehrten und den Alten gleichgestellten Michelagniolo, hätte ihn bemerken müssen. Statt dessen führt er in einem Zimmer neben dem großen Saale der Casa einen Apollo von Michelagniolos Hand auf, in ganzer Gestalt, nackt mit einem Köcher und mit Pfeilen zur Seite und einem Gefäße zu den Füßen.[1])

---

[1]) Vergl. oben p. 289 Note 1. Intiero kann heißen: unversehrt, doch auch: volle Rundfigur; aber nicht, unter Beziehung auf das folgende ignudo: ganz nackt,

Wann der Cupido sein ursprüngliches Heim verließ, wohin er kam, wissen wir nicht. Jahrhunderte lang blieb er verschollen, bis er mit der Statue des Bogen spannenden Jünglings in London identifizirt wurde, und dies galt in der Folge allgemein als richtig.

Da bestritt diese Identität Professor Michaelis unter Hinweis auf die bisher unbeachtete Stelle Aldrovandis. Seine Schlußfolgerung ist etwa folgende:

Aldrovandi nennt einen Apollo in der Casa Gallo von Michelagniolos Hand. Ein Apollo ist kein Cupido. Aldrovandi, der vorzügliche Kenner der Antike, wußte Apollo von einem Cupido sehr wohl zu unterscheiden. Aldrovandi nennt Köcher und Pfeile an der Seite. Das deute man am besten auf einen an der Seite des Gottes hängenden Köcher. Der Köcher in London liegt aber am Boden, freilich auch zur Seite, und ist leer. Aldrovandi nennt aber noch ein Gefäß zu den Füßen, das in London nicht zu sehen ist. Da nun Aldrovandi nicht bloß ein Kenner, sondern auch ein gewissenhafter Arbeiter war, so kann die Londoner Figur nicht der von ihm beschriebene Apollo sein.

Darum könnte jene noch immer einen Cupido vorstellen. Wird das nicht zugegeben, so hätten wir zum mindesten drei Statuen von Michelagniolo: a) den Londoner Cupido — Motiv der Darstellung einstweilen noch unbekannt; b) den Apollo Aldrovandis — für Jacopo Gallo, Zeit ungewiß, verloren; c) den Cupido Condivis — für Jacopo Gallo, Zeit unbekannt, verloren. Man braucht die Frage nur einmal so zu formuliren, um zu erkennen, daß hier irgend etwas nicht richtig sein kann. Schon daß sich alsdann drei Statuen für Jacopo Gallo ergeben: Bacchus, Cupido, Apollo sollte zu denken geben. Von da ist es allerdings nur ein Schritt, daß man den Londoner Cupido dem Michelagniolo abspricht, und mit Aldrovandi nur den Bacchus und einen Apollo annimmt.

---

wie Michaelis (Z. f. B. K. 1878. XIII. p. 158 f.), Wickhoff, Springer, Wölfflin u. a. übersetzen. Das hieße interamente ignudo.

Aber woher wissen wir denn, daß Aldrovandi infallibel ist? Wohl spendet er uns viele wertvolle und meist richtige Nachrichten. Aber er kann sich doch auch geirrt haben? Und hier bei der Aufzählung der Antiken der Casa Gallo ist er summarisch und eilig verfahren. Eine Anzahl davon nennt er überhaupt nicht, wie aus dem Skizzenbuche Heemskercks ersichtlich ist.[1]) Und wie leicht kann man zwar nicht den Baumstamm, aber den Köcher für ein Gefäß erachten, namentlich wenn man von vorn an die Londoner Statue herantritt, und zumal bei seiner gedrungenen, mit zwei Reifeln versehenen und am oberen Ende ausgeschwungenen Form?

Mit welchem Rechte nannte aber Aldrovandi die von ihm beschriebene Figur einen Apollo? Weil sie allgemein so hieß? Doch wohl auf Grund eigener archäologischer Weisheit. Auch dem Sonnengotte kamen Köcher, Bogen und Pfeile als wesentliche Attribute zu. Aber wozu diente dann das Gefäß? Das wäre doch für dieses Sujet gänzlich unangebracht, vorausgesetzt, daß Aldrovandi sich nicht — irrte. Beachten wir nun einmal lieber, was an übereinstimmenden Merkmalen an der literarischen Überlieferung Condivi — Aldrovandi und der Londoner Statue vorhanden ist. Da sind vor allem der Köcher, der nicht leer war, Bogen und Pfeile. Läßt sich nicht die Statue wie auf einen Apollo so auch auf einen Cupido deuten?

Aber nun eine andere Folgerung: Ein Ulisse Aldrovandi übertraf den Biographen Michelagniolos weit an Schärfe des Sehens, an Kennertum und an Akribie. Hat sich daher einer geirrt, so war's Condivi, der „flüchtig“ arbeitete und „im Detail unzuverlässig“ war. Zudem nahm man es in der Renaissance mit den mythologischen Bezeichnungen nicht sonderlich genau. Eros und Apollo wurden öfters miteinander verwechselt. Bezeichnete auch Aldrovandi irriger Weise einen Baumstumpf als Gefäß, so ist doch an der Übereinstimmung seiner Nachricht mit der Londoner Statue nicht zu zweifeln. Das ist in der Tat der Apollo für

---

[1]) Vergl. oben p. 288.

Jacopo Gallo. Also nicht drei Statuen, sondern nur eine. — So Wickhoff.

Allein wie kommt man denn dazu, Condivi als unzuverlässig einfach auszuschalten? Wer sich mit der Biographie dieses Mannes eingehend beschäftigt, wird finden, daß er zwar tendenziös und einseitig ist, mancherlei verschweigt; aber was er sagt, ist in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle zutreffend. Kleine Versehen, wie z. B. bei der Madonna Brügge, u. a. fallen mehr Michelagniolo zur Last, den seine Erinnerung bisweilen im Stiche ließ. Condivi war nur Michelagniolos Sprachrohr. Seine Schrift list sich wie eine Autobiographie.[1]) Ist am Ende auch Michelagniolo flüchtig und unzuverlässig gewesen? Und wenn die Londoner Statue ein Apollo ist, wie flüchtig hat sie dann Aldrovandi beschrieben! Wie hat er so völlig das Motiv übersehen! Vielleicht weil er's nicht erkannt hatte? Und das scheint in der Tat eine nicht unbegründete Annahme zu sein, da auch Condivi sich mit der bloßen Angabe begnügt hat, und alle namhaften Archäologen und Kunsthistoriker seit Aldrovandi sich über die Deutung der Figur nicht einig sind.

Um zu schließen:

Condivis kurze Notiz darf nicht bezweifelt werden, und Aldrovandi verdient nicht die Beachtung, die man ihm zollt. In diesem Falle hat er die Statue Michelagniolos für Jacopo Gallo falsch beschrieben und den Cupido für einen Apoll erklärt. Die Londoner Statue ist der von Michelagniolo für Jacopo Gallo gearbeite Cupido. Daran kann gar kein Zweifel sein.

Schon Herman Grimm hatte bemerkt, daß diese für einen hohen Standort berechnet war. So setzen wir einmal für den Namen Cupidos den uns geläufigeren des Eros, des losen Sohnes der Aphrodite, des Liebhabers der Psyche ein; alsdann ergibt sich anstandslos die Deutung der Gestalt.

Michelagniolo hat, früher wie Raffael in der Farnesina, vielleicht auch durch Polizians prachtvolle Schilderung des Venusreiches

---

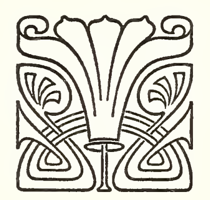
[1]) Vergl. oben die Einleitung p. XXIX—XXXIII.

veranlaßt, ein Motiv aus dem Psychemärchen, das damals in der Version des Apulejus allgemein bekannt und beliebt war, behandelt: Eros, im Begriffe, auf Befehl seiner göttlichen Mutter, die Strafe an der die Menschen durch ihre Schönheit verführenden Psyche zu vollziehen. Von erhöhtem Standorte schaut er scharf nach ihr aus, indem er zu gleicher Zeit seinen Bogen spannt.

Ich meine, diese Deutung wird dem geistigen Gehalte wie dem körperlichen Motive der Londoner Figur durchaus gerecht.[1])

---

[1]) Mit Rücksicht auf den Umfang dieses Bandes habe ich das zwölfte oder Schlußkapitel von Michelagniolos Jugendentwicklung, welches den Aufenthalt und die Arbeiten des Meisters in Florenz bis zu seinem Eintritte in den Dienst Giulios II. behandelt, dem zweiten Bande vorbehalten.



ERGÄNZUNGEN UND BERICHTIGUNGEN.

Seite 289. Erneute Untersuchung des Originales hat das Vorhandensein nur eines, nämlich eines Pantherfelles ergeben, das über den Baumstumpf herab zur Erde fällt und sich zwischen die Körper des Bacchus und Panisken schiebt. Das „Widderfell" ist zu kassiren.

Seite 297 (QF. Seite 103). Die Gruppe des Bacchos und Ampelos Uffizien Nr. 208 steht jetzt im Saale der „Landkarten".

Seite 323 f. Nach Jacovacci (Cod. Ottobon. 2550 fol. 82) starb Jacopo Gallo anno 1505:

1505. In dicto Catasto S.mi Saluatoris.

Dominus Jacobus Gallo sepultus est in ecclesia Sanctorum Laurentii et Damasi, pro quo soluti fuerunt florenj quinquaginta per haeredes quondam Juliani Galli nomine heredum dicti quondam Domini Jacobj per manus Joannis Baldutij Florentinj Bancherij Domino Gabriello Camerario.

Demnach ist der Londoner Eros vor 1505 in Angriff genommen worden.



REGISTER.



REGISTER.

(Nur die wichtigsten Namen finden sich vermerkt.)

A.

Adriano, Erzgießer 69.
Agen, Bischof von — vide Rovere.
Agnes von Poitiers 310.
Albani, Clemens XII. 264.
— Kardinal Franz 240. 264.
Alberti, Leon Batista 72. 85. 131. 259.
Albertini, Francesco 126. 243. 262. 264. 266. 270. 271.
Aldrovandi oder Aldovrandi, Giovanfrancesco 171. 197. 202. 204. 219.
— Ulisse 266. 271. 272. 288. 289. 325. 328.
Alexander der Große 91.
Alexander VI. — vide Borja.
Alfonso, König von Neapel 172.
Alighieri, Dante XIV. XXIII. 6. 14. 19. 24. 25. 61. 138. 165. 166. 177. 180—182. 190. 202.
Alkamenes 272.
Amboise, Georges d' — Kardinal, Erzbischof von Rouen 310.
Anatomie — vide auch Michelagniolo — 25. 63. 85. 129—149.
Angelico, Fra 31. 38. 177. 188.
Angiolini, Bartolommeo XXXIV.
Anjous, Die — 8.
Anonymus — vide Magliabecchianus und Mailand.
Antike — vide auch Michelagniolo — XII. XIV. 25. 44. 47. 50. 58. 60. 62. 63. 68—70. 72. 82. 84—107. 118. 131. 134. 141. 143. 146. 153. 164. 179. 185. 189. 190. 200. 224. 239—241. 246. 250. 251. 253. 261. 263. 267. 274. 299.
Antonino, Fra 194.
Anzio, Porto d' — 270.
Apenninen 219.
Apulejus 329.
Aquino, Thomas von 177. 188.
Araber, Die — 134. 135.
Arca, Nicolo di Antonio dell' — 203. 204. 206—209. 213—219.
Arcadelt 167.
Aretino, Pietro XIV. XXIV. 22. 155.
Arezzo 3.
Aristoteles 186.
Armellini 265.
Arno 3.
Arragon (Neapel) 162. 170. 195. 221.
Athen 57.
Augustin, Der heilige — 56.
Avignon 261. 270.
Avveduto, Bartolommeo dell' — Musiker, Compare della Viola? 66. 163.

B.

Bacelli, Guido XIX.
Baglioni, Die — 163.
Bagnesi — vide Buonarroti.
Baldovinetti Alesso 180.
Balducci, Baldassarre 286. 287.
— Giovanni 287.
Bamberg 267.

Bandinelli, Baccio 43. 48 127.
— Michelagniolo di Viviano da Gaiuole 43.
Bardaloüe 244.
Bari 203.
Bartoli — vide Buonarroti.
Bartolommeo, Fra 180.
Basel 152.
Bayersdorfer 297.
Bayonne XVII.
Beatrix, Schwester Heinrichs II. 6.
Bella, Giano della — 182.
Belladonna, Bernardino 138.
Bembo, Bernardo 25. 65.
Benedetto, Fra 168. 182.
Bentivogli, Giovanni de' — 170. 171.
Berengario — vide Carpi.
Berenson XXI. 145. 245.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 111. 121. 185. 225. 227. 228. 233. 303.
Bernhardt — vide Clairvaux.
Berni, Francesco XV. 64.
Berthier Padre 203. 204.
Bertoldo di Giovanni 32. 40. 47. 50. 55. 66—72. 75. 76. 78—80. 92. 93. 102—104. 108. 123. 126. 215. 233. 240.
— Medaillons des Hofes im Palazzo Medici 68. — Holzfiguren 73. — Reiterschlacht 69. 75. 103 f. 108. 188.
Bessarion, Kardinal 270.
Betti, Tommaso, Gonfalonier 222.
Bianchelli, Jacopo, Sekretär Lorenzos 66.
Bianello — vide Canossa.
Bibbiena, Die — 66. 160.
— Bernardo Dovizi da — 66. 170. 172.
— Piero 66. 172.
Bichiellini, Padre Nicolao, Prior von Sto. Spirito 128. 129. 135.
Bigordi — vide Ghirlandaji.
Billi, Antonio XXV f. 8.
Bini, Agoſtino 125.
Biondo, Flavio 271.
Blado, Antonio XXIX.
Blumenbach, O. Friedrich 132.
Boccaccio, Giovanni 61. 202.
Bode, Wilhelm 68. 75. 80. 104. 111. 184 f. 213. 225. 228—230. 232. 233. 235. 297. 299.
Boecklin, Arnold 71. 94. 147.
Boissard 273. 296.
Bologna 39. 40. 61. 73. 78. 82. 112. 128. 138. 151. 165. 170. 171. 181. 196. 197. 198. 200. 202—205. 207. 218—220. 224. 236. 249. 322.
Kirchen: Dom 198.
San Domenico 117. 202. 203.
Arca — vide auch Michelagniolo 117. 121. 202—211. 213—219.
San Petronio 112. 198. 199. 201. 209. 218.
Paläste: Aldrovandi — vide Aldrovandi.
Komunalpalast 219.
Madonna di Piazza 218.
Rossi 171. 179.
Bolognini, Giovanna, Lodovico de' — 204.
Bonghi, Ruggiero 257. 269.
Bonifaz VIII. 261.
Bonnat, Leon XVII.
Bonora, Padre 203.
Borgherini, Leonardo 9. 10. 11. 277.
— Pierfrancesco 277.
Borghini, Raffaello 80.
— Vincenzo XXVII. 73.
Borjas, Die — 253. 270.
— Alexander VI. 161. 164. 192. 251. 263. 309.
— Cesare (Cardinal Valence) 76. 251. 252. 262.
Borromini 268.
Bottari, Giovanni 244. 245.
Botticelli, Sandro di Mariano de' Filipepi 93. 180. 223. 262.
— Simone 174. 179. 180.
Bracciolini, Poggio 258.
Bramante, Donato XXI. 72. 94. 242. 243. 259.
Bréholles, Huillard 134.
British Museum — vide London.
Bronzino 152.
Bruck 145. 146.
Brunelleschi, Filippo de' — XXXIII. 38. 44. 93. 259. 306. 315.
Brunn, Heinrich von XII. 240.
Brüssel 130.
Bufalo 265.
Bugiardini, Giuliano 49. 169.
Buonarroti-Simoni 4. 6—10. 13—15. 17. 18. 117. 155.

Buonarroti-Simoni.
Ansässig 11. — Herkunft 13. — Stammbaum 9. — Wappen 6. 8. — Ämter 13. — Vermögensverhältnisse 13. 14. — Denunzia de' beni 5. 14.
Alessandra, Großmutter Michelagniolos 14.
Bagnesi, Taddea di Filippo 15.
Bisnipote — vide Michelangelo.
Brüder Michelagniolos 13. 15. 19. 21. 248.
Buonarroto, Bruder Michelagniolos 7. 15. 17. 21. 191. 280—282. 311. 313. 314.
— di Simone 8. 14.
Caterina di Matteo 16.
Cassandra di Cosimo Bartoli, Tante Michelagniolos 14.
Cosimo XVI f.
Filippo 9.
— di Tommaso di Narduccio, tintore, Onkel Michelagniolos 5.
Francesca di Neri di Miniato del Sera, Mutter Michelagniolos 13. 15. 16 ff.
Francesco, Onkel Michelagniolos XVI. 14. 15. 18. 23.
Giovansimone, Bruder Michelagniolos 16. 18. 313.
Gismondo, Bruder Michelagniolos 13. 16. 18.
Leonardo di Simone XVI. 15. 17. 117.
— Großvater Michelagniolos 3. 4. 14.
— Fra, Bruder Michelagniolos 15. 18. 64. 117. 165. 281.
Ludovico, Vater Michelagniolos XVI. 3. 4. 14—18. 21—23. 51—55. 123. 124. 158. 222. 276. 278—283. 313. 314. 319.
— Ricordi di 4. 7. 23.
— Tod und Elegie auf den Tod 21.
Matteo, Bruder Michelagniolos 16.
Michelagniolo.
Allgemeines IX—XI. XIV—XXI. 12. 17. 30. 81 ff. 87 f. 90. 101 f. 142. 145. 146. 159. 180. 181 ff. 189. 283.
Quellen der Überlieferung, Biographien — vide auch Werke — XV. XXII ff.
Temperament und Psyche 19—21. 141—143. 168. 169. 189. 248. 249. 300. 308. 311. 317.
Organ 166. 202. — Hand 244. 245. — Verunstaltung 77 f. — Abkunft (Etruscus, Canossa), Familie XI f. XVI. 3. 4. 6. 9—12. 21. — Römische Civität XIII. — Wappen 6—10. — Denunzia 5. — Geburt 3. — Horoskop 4. — Taufe 4. — Amme 4. — Wohnungen (Atelier) 4. 5. 40. 47. 71. 224. 244. 249. 287. 313. 314. — Kindheit 16. 22. — Mutter 17. 18. 115. — Stiefmutter 18. 280. — Geschwister 15. 16. 21. — Hilfsbereitschaft 21. 282. 283. 318. — Geselligkeit 9. 116. — Bildung 23—25. 60. 61. — Fremde Sprachen 23. 24. 72. 144. 145. — Humanist 25. 190. — Scholastiker 191. — Typiker 101 f. — Vorleser 202. — Verhältnis zu Dante 25. 82. — Zur Musik 162 bis 167 (Kompositionen 166. 167). — Zur Bibel 25. 183. 192. 193. — Zu Savonarola 168—193. 281. 283. 300 (Piagnone 180). — Lehrzeit: bei Ghirlandajo 23—36. 118. — Maler 26. 30. 142. — Plastische Begabung 36. — Architekt 32. 72. 105—268. 271. 275. — In San Marco (Medici) 36. 47—60. 108. 121. 130. — Bei Piero I. 154 ff. — In Bologna 171. 194—218. — In Rom 259—329. — Technisches: Modelliren 75. 76. — Erzguß 73. — Skulptur 72. 73. — Reliefstil 103—106 f. 120 f. 140. 141. — Proportionsstudien 145. — Anatomie u. Natur XXX. 25. 63. 78. 84. 129 bis 149. 263. 274. — Anatomietraktat 147—149. 189. — Antike 25. 26. 79. 83. 90 f. 94 f. 103 f. 105 f. 118. 125. 134. 141. 157. 181. 189. 190. 192. 234. 236. 238—241. 243. 248. 253. 259. 260. 263—265. 272—274. 292. 294. 296. 297. 302. 306. 307. 315. 321. 324. — Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst 24. 25. 78 f. 262. 263. 268. 299. — Zu Bertoldo 79. 80. — Zu Donatello 80. 81. 83. — Zu Dürer 144—146. — Zu Leonardo 88. 89. 133 f. — Zu Quercia 82. 198 ff. 300. — Zu Verrocchio 86 ff. — Werke (vide Biographien): Ricordi XV. — Briefe Michelagniolos XVIII. XXXIII. 18. 19. 22. 131. —

Briefe an Michelagniolo XX. 125. 142. 277. 280. 314. — Literarische Pläne 147. — Dichtungen XX. XXIX. XXX. XXXII. 14. 20. 21. 61 f. 77. 92. 107. 139. 143. 147. 148. 164 ff. 182 (Dante). 191. 314. — Zeichnungen (Stil) 35 f. 73—75. 106. 120. 140. 141. 142. 145. 148. 239. 269. — Jugendzeichnungen 22. 27. 33 f. 75. — Nach Ghirlandajo 27. 29. 248. — Gerüste von Sta. Ma. Novella 27. — Sta. Katherina 22. — Nach Desiderio 75. — Handstudien 244. 245. — Herkulestaten 26. — Skizzenbücher 29 (Ghirlandajos). 269. 272. 274. 275 (römische). — Karikaturen 88. 89. — Stigmatisation des hl. Franz 276—278. — Karton der Badenden 76. 276. — Juliuskopf 201. — Lybica 141. — Geißelung Christi 277. — Für Cavalieri 324.

Architektur: Peterskuppel 92. 257.

Malerei: Versuchung des h. Antonius 28. 29. 33. 50. 89. — Madonna Doni 33. 114. 118. — Sixtina XX. 76. 79. 110. 117. 142. 183. 190. 198. 200. 201. 238. 264. 275. 319. 322. — Genesis 190. — Propheten und Sibyllen 117. 122. 190. 238. 322. — Sklaven und Putten 110. 141. 238. 319. 322. — J. Gericht 89. 92. 183. 189. 190. 277. — Traum des Lebens 319.

Plastik: Faunsmaske 50 ff. 89. 107. 108. — Kentauernschlacht 60. 73. 76. 96—108. 109. 115. 120. 121. 126. 129. 233. 292. 304—306. 321. 322. — Madonna a. d. Treppe 47. 76. 80. 108—121. 129. 189. 207. 216. 217. 231. 233—236. 238. 301. 303. 306. 307. 317. — Herkules 47. 124 bis 129. 207. 233. 292. 306. — Crucifixus 48. 73. 128. 129. 183. 207. 306. — Schneestatue 124. 128. 156 f. — Arca di San Domenico 117. 121. 205—219. 307. 322. — Engel 205 bis 208. 211. 214—219. 233. 247. 321. 322. — St. Petronius 205—211. 215 bis 219. 247. 291. — St. Prokul 205. 206. — Giovannino 88. 89. 125. 207. 210. 224—238. 241. 305—307. 315. 316. 321. — Schlafender Cupido 181. 224. 236—253. 272. 276. 280. 283. 287. 295. 296. 317. — Statue für Riario 250. 279. 280, — für Piero I. 282. 283, — für eigene Rechnung 283. 319. 325. — Bacchus 89. 125. 129. 210. 234. 236. 238—241. 260. 283—285. 287. 288—294. 305—307. 311. 313. — Pietà 26. 115. 117. 129. 183. 189. 200. 235. 236. 241. 252. 274. 285. 287. 294. 296. 298—314. 318. 321. — Kauernder Knabe (Karyatide). 105. 233. 239. 285. 314—324. — Eros (London) 100. 105. 285. 287. 289. 316—329. — Zwölf Apostel (Matthäus) 276. 318. — David (Marmor) 61. 88. 125. 127. 141. 233. 235. 238. 288. 292. 294. 314. 317. 320. 321. 323. — (Bronze) 81. 239. — Madonna Brügge 114. 200. 303. 328. — Juliusstatue 73. 200. — Juliusgrab 76. 201. 212. 238. 243. 263. 318. 322. — Moses 80. 114. 175. 232. — Sklaven 100. 145. — Christus in der Minerva 287. 318. — Mediceergräber 154 f. 184. 232. 235. 318. — Herkules und Cacus 127.

Angebliche: Schindung des Marsyas 107. 121. — Apollo mit der Geige 108. 121. — Bacchos und Ampelos 53. 54. 121. 238. 297. 318. — Adler in Bologna 219. — Adonis 235. 236.

Michelangelo (Bisnipote) XVI. 9. 18. 64. 117. 165. 281.

Maler (1859) XVI.

Michele 15.

Simone 8.

Ubaldini, Lucrezia di Antonio di Sandro — da Gagliano 16. 18. 280. 282.

Buontalenti, Bernardo 48.

Burcard, Johannes, Ceremonienmeister 251. 286.

Burckhardt, Jakob 139. 143. 207. 240.

Buser 151. 154.

C.

Calvin 175. 186.

Cambi, Benedetto 9.

— Giovanni 122. 156.

Camerarius 145.
Campana, Marchese 324.
Canossa, Canossa-Bianello, Canossa-Verona, Castell und Grafen von — 6—11.
— Albert 10.
— Alessandro 10. 11.
— Bonifazio 6.
— Guido 8.
— Rolandino 8.
— Simone 6—8. 10. 13.
— Wilhelm 7.
Caporali 72.
Capponi, Piero 151.
Caprese 3. 4.
Cardiere, Andrea, il — 66. 163—165. 168 bis 172. 195. 196.
Caro, Porzia XXX.
Carpi, Jacopo Berengario da — 136.
Carrara 4. 236. 284. 311. 319. 322.
Carstens, Jakob Asmus 261.
Casanova 174. 176.
Casentin 3.
Cattaneo, Giovanni Lucido 253.
Cavalcanti, Giovanni 63.
Cavalieri, Tommaso XXXIV. 58. 64. 74. 92. 126. 324.
Caylus, Graf 244.
Cecchini 286.
Cellini, Benvenuto XXVII. 20. 24. 69. 76. 77. 136. 166.
Cerretani, Bartolommeo 122. 151. 153. 174. 175. 177. 179. 222. 223.
Cesi 265.
Chigi 265.
Chiusi 3. 4.
Choulant 133.
Christine, Königin von Schweden 240.
Ciampolini, Giovanni 264. 275.
Cimabue, Giovanni 93.
Cisti, Consiglio d'Antonio 282.
Civitale, Matteo 224.
Clairvaux, Bernhard von — 194.
Clemens VII. — vide Medici.
— XII. — vide Albani.
Colombo, Febo e Lazaro 136.
— Realdo 135—137. 144. 147.
Colonna, Die — 261. 264.
— Martin V. 37.
— Vittoria XVIII. 58. 74.
Coltellini, Girolamo 205. 206.
Como, villa Pliniana XXIV. 4.
Compare della Viola — vide Avveduto.
Condivi, Ascanio XXVI. XXIX ff. XXXIII f. 4—6. 9. 12. 22. 26. 29. 32. 50. 52—55. 58. 61. 64. 74. 81. 91. 94. 95. 108. 117. 118. 124. 125. 128. 130. 135. 137. 139. 144. 145. 147. 154. 157—159. 164. 165. 168. 171. 172. 193. 204—206. 220. 224. 227. 237. 241. 244. 245. 248. 260. 269. 276. 278. 281. 283. 285. 286. 287. 289. 296—300. 307—310. 314. 325—328.
Coner, Geistlicher in Bamberg 267. 275.
Contarini, Kardinal 93.
Cornelius, H. 70. 112. 198.
— Peter von 71. 261.
Corniuole, Giovanni delle — 43.
Corradi 136. 137.
Corsini 136.
Cosimo, Pier di — 93.
Cosmaten, Die — 212. 261.
Credi, Lorenzo di — 180.
Cremona 135.
Croce, Girolamo da Santa — 225.
Cronaca, Simone del Pollajuolo, detto il — 180.
Crozat 244.

D.

Daelli XVII.
Damaskus 286.
Damasus, Papst 271.
Dante — vide Alighieri.
David, Eméric 26. 75. 78. 143.
Desiderio — vide Settignano.
Desjardin 172.
Deutschland 176.
Dijck, Antony van —24.
Döllinger 180.
Dominikus, Der heilige — 178. 202. 205.
Donatello 47. 66—69. 71—73. 75. 80—86. 91. 100. 105. 111. 112. 114. 117. 118. 120. 130. 131. 198. 212. 213. 218. 224. 226—229. 239. 291.
Johannes Evangelista 80. — Isaakopferung 84. — David 69. 84. 239. — Merkur 69. — Marzocco 156. 218. — Judith 84. 114. 115. — Cantorie 213. — Gattamelata 84. — Santo 131. — Kanzeln 100. 114. — Madonnen 111 ff. 117. — Täufer 226—228.

Donatus, Hieronymus 59.
Dorpat 121.
Dovizi — vide Bibbiena.
Dreyfuß 75.
Dürer, Albrecht 25. 29. 94. 144—146. 147.

E.

Egger, Hermann 268.
Ephrussi 146.
Escorial — vide Madrid.
Este — vide Gonzaga.
Estouteville, Kardinal 242. 264.
Etrusker, Die — XII.
Eugen IV., Papst 38.
Euphrat 255.
Eyck, Die Brüder van — (Genter Altar) 130. 229.
— Jean van 130.
Eyssen, Heinrich 116.

F.

Fabriczy, Cornelius von — 268.
Fabroni, Don 46.
Faenza 228.
Faetani, Don XXVII.
Falloppi, Gabriel 137.
Farnborough, Baron Charles XVII.
Farnese, Die — 258.
— Paul III. 182. 258.
Federighi, Benozzo, Bischof von Fiesole 214.
Ferrara 179.
Ferri 65.
—, Nerino und Jakobsen 74. 201.
Fichart 48.
Ficino, Marsilio 4. 62. 63. 65. 80. 93. 123. 160. 174. 178. 179.
Fiesole 4. 37. 39. 63.
—, Badia di — 63.
Filipepi — vide Botticelli.
Fineschi, Padre 57.
Florenz (Florentiner) XII f. XVII. XXIII. XXVI. 3—6. 8. 10—12. 20. 23. 24. 29 bis 33. 37—40. 43. 46. 52. 57—63. 65 bis 68. 77—79. 85. 88. 90. 91. 93. 103. 110. 113. 122. 123. 126—128. 131. 133. 136. 143. 146. 150—157. 164. 166. 168—171. 174—185. 187—189. 192. 194—198. 205. 213. 219—230. 236. 237. 239. 242. 243. 249. 250. 260. 262. 265. 268. 273. 275. 280—284. 287. 288. 298. 311—315. 318. 324.
Podestà 6—8. 10. 197. — Signorie 138. 151. 173. 222. 223. 312. — Cardinal Latino 182. — Pazziverschwörung 62. 242. — Tod Lorenzos il Magnifico 122 f. 174. — Erhebung von 1494 (Savonarola; Consiglio Grande) 43. 48. 53. 75. 123. 127. 150 ff. 154. 158. 160. 171. 173. 174. 176. 178 ff. 181. 182. 185. 220. 224. 237. 249. 260. 282. — Von 1527: 11. 25. 47. 124. 125. 169. 182. 183. — Principat XXXV. 123. 127. 151. 153. 173. — Geschichte und Literatur 25. 46. 57. 59. 61. 62. 70. 123. 164. 174. — Kunst 24. 25. 46. 47. 49. 57. 62. 78. 79. 85. 86. 88. 123. 143. 174. 184 ff. 213. 225. 262. — Humanisten 25. 93. 154. 173. 174. 188. — Goldschmiede (Goldflorene) 43. 68. 69. 177. 225. — Xylographie 187. 189. — Druckereien: Giunti XXVI. 278. — Torrentino XXVII. — Leihhaus 282. — Stadtansicht 38. — Stadtmauern 32. 37—39. — Porte: Faenza 222. — San Gallo 39. 40. 196. — Plätze: Von Sta. Croce 5. — Von San Marco 37—39. — Mercato Vecchio 29. — de' Peruzzi 5. — Vie (Borghi): Anguillara 5. — degli Arazzieri 39. 224. — Bentacordi 5. — Borgognona 5. — Cardo 38. — Ghibellina XVI f. — Gori 42. — Larga (Cavour) 39. 40. 42. 46. 221. 222. — Pazzi (Canto de' —) 156. — Pinti 37. — Salvestrina 39. — San Gallo 37—39. — San Lorenzo 156. — Senese 38. — Caffaggio 37. 38. — Amphitheater 5. — Loggien: De' Lanzi 38; di San Marco (Casino) 40. — Orti: 38. Boboli 125. Gualfonda 324. 325. Mediceo (Marciani —, di Francesco orafo, di Mª Clarice —) 39. 40. 44. 46—48. 59. 196. 224. 239. di Pierfrancesco de' Medici 224. Ruccellai 63. 64. di Sto. Spirito 129. — Villen 42. 63. Careggi 42. 63. 112. 169. Poggio a Cajano 55. Rignano 63. — Kirchen: Angeli 38. — Annunziata 38. — Antonio 154. — Apollinare 5. — Baptisterium 225. 315.

(Nordtür 315; Paradiesestür 225. 315.) — Carmine (Brancaccikappelle) 32. 35. — Croce 5. 16. 32. 131. 138. 225 (Peruzzikappelle). — Dom (Liperata, Sta. Ma. del Fiore) 6. 40. 63. 73. 80. 81. 124. 180. 183. 188. 194. (Kampanile 84. 156. 227; Opera 124; Sakristei 213. 214.) — Lorenzo XXIII. 40. 68. 100. — Marco 37—40. 43. 46. 179. 181. 183. 186. 190. 192. 194—196. 224. 281. 311. — Maria Novella 27. 30. 32. 34. 57. 120. 185 (Sakristei, Brunnen). 188 (Spagnuolikappelle). — Orsanmichele 87. 227. — Spirito 48. 128. 129. 135. 136. 183. 313. (Sakristei 128. 129.) — Trinità 30. 34. 152. 156. — Spitäler (Opere Pie): 138. Innocenti 38. Maria Nuova 132. Spirito 129. 136. — Theatrum Anatomicum 138. — Paläste: Buonarroti XVI f. 13. 64. 284. 288. — Martelli 227. — Medici (Riccardi, Präfektur) 38—46. 48. 51. 52. 54. 55. 60—65. 68. 71. 84. 89. 103. 123. 124. 126. 128. 129. 139. 155. 157. 158. 160—163. 168—170. 174. 194. 197. 266. — Paläste des Pierfrancesco de' Medici 221. 224. — Pitti 152. 319. — Podestà (Bargello, Pretorio) 6—8. 10. 103. 126. 152. 227. 229. 233. 236. — Signorenpalast (Vecchio) 87. 126. 127. 156 (Ringhiera). 157 (Löwenzwinger). 174. 179. 183 (Sala del Consiglio Grande). 218. 222. 288. — Strozzi 124. — Akademien: Belle Arti 48. 314. 318; Platonische 48. 62. 63; Studio Fiorentino 62. 63. 138. — Archivio Buonarroti XIV. XXI f. 4. — Bibliotheken: Laurenziana XXIII. 43. 46. 50. 161. 186; San Marco 38. 46. — Gallerien, Sammlungen: Buonarroti XVI. 109. 148; Medici (Scrittojo, Kunstkammer) 41—45. 53. 58. 71. 85. 92. 120. 152. 161. 266; Uffizien 48. 53. 54. 121. 126. 152. 201. 238. 297. 318 (Tribuna). — Ateliers: Ghirlandajos 23 f. 26. 27. 29; San Marco (Kunstschule) 23. 27. 29. 32. 36. 37. 40. 42. 43—45. 47—51. 53—55. 71—73. 75. 76. 78. 89. 94. 118. 158. 266.

Fontainebleau 125.
Förster 139.
Francesco di Matteo orafo 39.
— aus Urbino 22.
Francia, Francesco 220.
Franco, Giovanbatista 318. 319.
— Ser Matteo 63. 163.
Frankreich (Könige von —) 120. 136. 162. 222. 270. 310.
Frantz 184.
Franz I. 125.
Friedrich der Große 297.
— II. (Staufer) 11. 134.
Fuhse 146.
Fulvius, Andreas 266.

G.

Gaiuole — vide Bandinelli.
Galenus 139.
Gallo, Galli, Die — 265. 286.
— Giovanni 286. 288.
— Jacopo 125. 248. 260. 283—289. 298. 310. 312. 313. 315. 322. 324. 325. 328.
— Lorenzo 286.
— Niccolo 286.
— Paolo e Giuliano 286. 287.
— vide Sangallo.
Garriod, Baron 87. 229.
Gauricus, Pomponius 73. 132.
Gellesi, Giovanni 9.
Gelli, Giovambatista XXVI.
Genf 175.
Genua 195.
Geymüller, Baron XXI. 32. 61. 62. 72.
Gherardi, Alessandro XIX. 195.
Gherardini 245.
Gherardo, Miniatore 28. 152.
Ghiberti, Lorenzo XXXIII. 43. 44. 68. 69. 75. 86. 91. 93. 94. 101. 105. 106. 113. 201. 212. 213. 226. 227. 230.
Ghirlandai (Grillandai, Bigordi) 32. 262.
Ghirlandajo, David 23.
— Domenico 22. 23—36. 49. 50. 54. 55. 57. 67. 72. 73. 77. 103. 120. 123. 152. 226. 248. 268. 269.
— Ridolfo 30.
Giambullari, Pierfrancesco XXVII.
Giannotti, Donato 24. 166. 182.
Giannotto, Piero di — 314.

Gié, Marschall von — 239.
Giocondo, Fra 72.
Giorgione 57.
Giotto di Bondone 7. 31—34. 93. 156. 225. 261.
Giovanni — vide Corniuole.
Giovio, Paolo XI. XXIII f. XXV f. XXVIII. 12. 152. 248.
Giunti — vide Florenz.
Gobbo 309.
Goethe XI. XXIX. 93. 240. 249. 261.
Goldschmidt, Adolf 116.
Gonzaga, Die Este — 253.
— Ippolito, Cardinal 252.
— Isabella 251—253.
Gori 61. 244.
Gotti, Aurelio XVIII. 62. 284.
Gozzoli, Benozzo 31.
Granacci, Francesco 22. 27. 28. 49—51. 55.
Gregor der Große 254.
— VII. 6.
Grifonetti 264.
Grimaldi 310.
Grimani, Cardinal 264.
Grimm, Herman X. XVII. 22. 166. 180. 207. 240. 257. 264. 278. 328.
Grolaie, Jean Villier de la —, Abt von S. Denis, Kardinal von Sta. Sabina 285. 287. 299. 309. 310. 312. 313.
Grottaferrata 270.
Gruyer 188.
Gualbert, Der heilige — 194.
Guasti, Cesare XVI. XVIII. 180.
Guidi da Romena, Grafen — 3.
Guiglielmo, Fra 202.

H.

Haarlem (Teyler Museum) XVII. 145. 148.
Harford 61. 64.
Hartwig, August 135.
Hasenklever, Sophie 22.
Heemskerck, Marten van — 269. 287. 288. 295. 327.
Heinrich II., Deutscher Kaiser 6.
— IV., Deutscher Kaiser 6. 310.
— II. von Frankreich 125.
Helbig 270. 272. 315.
Hencke 143. 225. 232.
Heseltine 75. 201.
Hettner 188.
Heyck 152.
Hildebrandt, Adolf 105. 199. 273.
Hippokrates 139.
Hollanda, Francisco de — 73. 101. 269. 295. 296.
Homer 64. 152.
Honnecourt, Villard de — 267.
Honorius, Römischer Kaiser 310.
Huelsen, Christian 269.
Humboldt, A. von — 132.
Hume 57.
Hutten, U. von — 57.
Hyginus 96. 101.

I. J.

Jacques, Pierre, von Reims 268.
Jerusalem 254.
Impruneta 213.
Infessura 174. 286.
Innocenz VIII. 262—264. 286.
Isaak, Heinrich 66.
Julienne 298.
Julius II. — vide Rovere.
— III. — XXIX. 135.
Justi, Karl XXXVI f. 26. 75. 78. 79. 81. 84. 90—92. 102. 108. 118. 174. 200. 233. 240. 290. 305. 316. 318.
— Ludwig 145.

K.

Karl V., Deutscher Kaiser 40.
— VIII., König von Frankreich 162. 170. 172. 195. 196. 221. 222. 223. 286. 309.
Karlstadt 186.
Kenner 152.
Klaczko 79. 190. 200. 274. 306.
Knapp, Friedrich 306. 318.
Kolmar 28.
Kraus, Fr. Xaver 175. 179. 180. 183. 184. 214.
Kugler, Kranz 139.

L.

Lamo, Pietro 206.
Lanciani, Rodolfo 258. 264. 271. 272. 286.
Landino, Cristoforo 25. 62. 63.
Landucci, Antonio 138.
— Luca 38. 122. 128. 138. 139. 154. 156. 164. 174. 179. 192. 193. 222. 280—822.

Lange, Julius 188.
— Konrad 146. 250.
Lapini 40.
Latino — vide Florenz.
Leo X. — vide Medici.
Leonardo — vide Vinci.
Leone, Pier 139.
Leopardi, A. 20.
Lermolieff — vide Morelli.
Lessing 90.
Ligurer, Die — XII.
Lille XVI.
Liphart, Baron von — 121.
Lippi, Filippino 262.
— Fra Filippo 226. 228. 229.
Lippmann, Friedrich 188.
Lombardi, Alfonso 203. 205. 206.
Lommazzo 78. 149. 278.
London XVI f. 75. 76. 145. 201. 245. 275. 323. 326. 327.
Soane Museum 267. 268. — South Kensington 245. 319. 324. 326—329. — Westminster Abtei 76.
Louvre — vide Paris.
Lucca 311.
Ludwig, Friedrich 133.
— XI., XII., Könige von Frankreich 223. 252. 310.
Lugano 4.
Lungo, Isidoro del — 59—61. 63. 64. 66. 139. 195.
Luther, Martin 184. 187. 193.
Lysippos 83. 92.

M.

Macchiavelli, Nicolo 179. 183.
Madrid (Escorial) 268. 278.
Magliabechianus, Anonymus XXIII. XXVI. 9. 93. 132. 136.
Mailand (vide auch Sforza) 132. 136. 145. 301.
Mailänder Prospektenmaler 266.
Majano, Benedetto da — 213. 214. 229. 231.
Malaguzzi-Valeri, Conte 219.
Malaspino, Alberico, Herr von Massa-Carrara 312.
Manfredi, Bartolommeo 148.
Manni 9.
Mantegna 263. 264.
Mantua 220. 240. 251—253. 296.
Marcuard, von — 148.
Maria, Tochter Stilichos 310.
Mariano, Fra — da Genazzano 311.
Mariette 244.
Marliani 266.
Masaccio 31. 32. 34. 35. 201.
Masolino 226.
Massa 312.
Mathilde, Großgräfin von Toskana 6. 11.
Mauro, Lucio 266. 271.
Mazzarosa 225.
Medici, Die — 11. 31. 36. 38. 41. 43. 45. 46. 48. 52. 59. 60. 65. 69. 71. 78. 91. 92. 127. 132. 150—153. 157—159. 163. 170. 171. 175. 184. 194. 196. 220. 221. 223. 258. 264. 283.
Alessandro, Herzog von Florenz XXVII.
Clarice degli Orsini 39. 40. 42.
Clemens VII. (Cardinal Giulio) VII. XXIV. 47. 62. 63. 152. 154.
Cosimo, Pater Patriae 37. 38. 40—42. 45. 46. 48. 65. 66. 71. 150. 152. 161. 168. 178. 221.
Cosimo I., Herzog von Florenz XXVII. 48. 117. 152. 182.
Franz I., Herzog von Florenz 48.
Giovanni di Pierfrancesco 221—224. 241.
Giuliano, Bruder Lorenzos il Magnifico 62. 161.
Giuliano, duca di Nemours 52. 62 151. 152. 154. 155.
Leo X. (Cardinal Giovanni, — Medici) XXIII. XXXI. 6—8. 43. 57. 62. 63. 94. 151—154. 166.
Lorenzo, Bruder Cosimos 41. 197. 221.
Lorenzo il Magnifico 19. 25. 31. 38—68. 70. 71. 75. 77. 90. 94. 108. 122—124. 126. 129. 130. 138. 139. 150—153. 155. 157—164. 168—170. 174. 178. 187. 194. 202. 221. 239. 240. 266.
Ricordi Lorenzos 43. 46. 159. 161. 162. 194.
Lorenzo di Pierfrancesco 221—225. 236. 239. 241. 242. 246—250. 259. 279. 287.
Luisa 221.
Pierfrancesco di Lorenzo 41. 221.
Piero il Gottoso, Cosimos Sohn 40. 41. 46. 66. 75. 151. 161.

Piero il Fiero, Lorenzos Sohn 43. 47. 62. 65. 66. 76. 124. 128. 150—170. 172—174. 194—197. 221. 222. 228. 229. 250. 282. 283.
Pieros Ricordi 158. 159. 161. 162. 194.
Melanchthon 93.
Melozzo da Forli 263. 264.
Melzi, Francesco 132. 133.
Michaelis 127. 266. 270. 288. 326. 327.
Michelozzi, Die — 160.
Bartolommeo 38. 40. 66. 68—70. 131. 197. 221.
Nicolo 66.
Migliavacca, Achille XVII.
Milanese, Baldassarre del — 242. 243. 246. 247. 250. 259. 286.
Milanesi, Gaetano XVII f. 32. 138. 198. 224. 225. 230. 310. 311.
Mirandola, Anton Maria della — 241. 251.
— Pico 46. 62. 64. 93. 123. 174. 179.
Montelupo, Baccio da 49.
Montemurlo 319.
Montpellier 134.
Morba, Bad von — 71.
Morcillo, Sebastian Fox 91.
Morelli-Lermolieff XXII.
Moro — vide Sforza.
Mugello 169.
Mugnano — vide Orsini.
Mugnone 37.
Müntz, Eugen XVIII. 30. 89. 139. 152.
Myron 83.

N.

Naldo Naldi 66.
Nanni di Bagio Bigio 313.
— di Banco 81.
Nardi, Jacopo 155. 163. 179. 186. 195.
Narduccio — vide Buonarroti.
Neapel 152. 239.
Neri, Giovanni 179.
Nerli, Bernardo 152.
— Tanai 151.
Nicolaus V. 261. 286.
Nicolo — vide Arca.
Niebuhr 254. 261.
Niederländer, Die — 101. 130. 233.
Nocera XXIII.
Nürnberg 145. 146.

O.

Onofrio, Vincenzo 220.
Orsini, Die (von Mugnano) 252. 286.
Orvieto (Dom, Briziokappelle) 32. 249.
Ostia 270.
Ovidius, Naso 181.
Oxford XVII. 89. 148. 245.

P.

Pacioli, Fra Luca 132. 145. 147.
Padua 67. 71. 84. 130. 131. 137.
Sant' Antonio 84.
Palla, Giovanbatista della — 125.
Parenti 195.
Paris (Louvre) XVII. 75. 240. 272.
Passerini, Luigi XXXV.
Passerotti, Bartolommeo 245.
Pastor, Ludwig 174. 175. 195. 243. 281. 309.
Paul II., III. 265. 273.
Pavia 132.
Peretola 213. 214.
Perini, Francesco 9.
— Gherardo 9.
Perugia 3. 163.
Perugino, Pietro 262. 263. 299. 303.
Pesciolini, Graf 224.
Petersburg 314. 318.
Petrarka (Petrarkismus) 24. 25. 61. 164. 202. 258.
Petrei, Antonio XXVI.
Phidias 272.
Philippi 152.
Philo 80.
Piccolomini, Aeneas Sylvius, Pius II. 258. 264.
Piloto, Goldschmied 166.
Pinturricchio, Bernardino 93. 263.
Piombo, Sebastiano del — XVIII. 9—11. 19. 62. 277.
Pisa 15. 136—138. 166. 172. 177.
Campo Santo 177. 188. — Studio 139.
Pisani, Die — 178. 212. 225.
Pisano, Andrea 7.
— Giovanni 8. 112.
— Nicola 70. 104. 107. 202.
Pistoja (Ceppo) 185.
Pius II. — vide Piccolomini.
— IV—VI. 136. 310.
Platon (Platonismus) 61—65. 80. 179. 186.

Plethon 188.
Plinius 44.
Poggio — vide Bracciolini.
Polizian, Angelo 25. 39. 43. 44. 47. 57—66. 96. 97. 103. 108. 123. 139. 153—155. 160—165. 174. 187. 195. 196. 202. 328.
Pollajuolo, Antonio del — 93. 126. 131. 152. 262. 263.
Simone — vide Cronaca.
Pontormo, Jacopo 26.
Porcari, Die — 265. 286. 287.
— Stefano 286.
Poussin, Nicolas 24.
Prag 66.
Prato 213.
Praxiteles 234. 240.
Prelormo, Fra Ludovico da — 204—206.
Preninger 4.
Pulci, Luigi 166.

Q.

Quercia, Jacopo della — 70. 81. 82. 87. 92. 112. 181. 198—200. 206. 207. 209. 210. 216—218. 263. 300. 301.

R.

Raffael XII. XIV. XXI. XXV. 16. 57. 90. 93. 94. 123. 184. 186. 296. 328.
Rainerio da Montemurlo 8.
Rapallo 195.
Razzanti 152.
Redditi, Bartolommeo 179.
Reggio, Gouverneur von — 10.
— Bernardino 10.
— Giovanni 9—11.
Reims, Reinach — vide Jacques.
Rembrandt 94.
Reumont, Baron von — 46. 66. 122. 162. 243. 254.
Riario, Raffael, Cardinal von St. Giorgio 242—244. 246. 247. 249. 251. 259. 260. 264. 270—272. 276. 279. 280. 283. 285 bis 287.
Riccio, Luigi del — XXXIV. 148. 313.
Richter, J. P. 132. 144.
Rio 184.
Robbia, Die — 180. 185.
Andrea della — 38. 185.
Giovanni 185 f. 299. 303.
Luca 38. 112. 113. 212—214.
Marco 185.
Paolo 185.
Robert-tornow 22.
Robinson, Ch. Newton 148.
Roger, König von Sicilien 184.
Rom XIII. XXV. 5. 9. 10. 26. 32. 43. 60. 72. 89. 92. 123. 128. 135. 137. 138. 144. 146. 155. 161. 164. 166—168. 174. 176. 181. 182. 184. 191. 192. 200. 205. 210. 217. 222—224. 236. 241—244. 246. 247. 249—251. 254—329.
Antikes Rom 32. 33. 126. 200. 243. 257 bis 260. 265. 266. 268. 269.
Caesaren, Sulla, Gordianus 256. 271. — Aurelianische Mauer 258. — Capitol 264. 315. — Castrum Praetorium 271. Quirinal 135. — Tempel: des Apollo 310; des Mars 310; Sol Quirinalis 271. — Theater (Cirkus): Colosseum 262. 271; Marcellus 262. 275; Neros 310; Pompejus 271. — Trajanssäule 265. — Triumphbogen 271. — Ruinenkultus 258. — Mirabilien, Muster- u. Skizzenbücher 266. 267. 275. — Ausgrabungen 243. — Fälschungen 273. — Sammlungen: 243. 264. 265. 270—272. 315. Belvedere 127. 243. 265. 266. 274; Capitolinisches Museum 264; Vatikanisches Museum 271. — Statuen: Apollo Belvedere 127. 265. 270. 291. 306. 317; Dioskuren 265; Dornauszieher 315. 317; Herkules Belvedere 127. 275. 293. 317; -Farnese 127; Kaiserbüsten 272; Laokoon 275; Marc Aurel 265. 289; Melpomene 271; Minerva 271; Nil 265. 293; Pasquino 265; Zeusstatue 274.
Christliches Rom: Päpstlicher Hof XXV. XXXV. 23. — Literarische Zirkel XXIV. XXX. 23. 273. — Sacco XXV. 25. 295. — Engelsbrücke 250. — Porta del Popolo 249. 259. — Rioni 286. — Vie: Banchi Vecchi 250; Gaeta 271. — Campo de' Fiori 242. — Parione 287. — Kirchen: Agata alla Suburra 135; Andrea 318; Andrea della Valle 313; Apostoli 263. 264. 270; Eusebio 271; Lorenzo in Damaso 242. 271; Maria

della Febbre 310. 313; -sopra Minerva 281. 287; Petronilla 310. 311. 313; Pietro in Montorio 277. 278; Pietro in Vaticano 92. 258. 286. 299. 310. 313; Silvestro 135. — Paläste 262. 269. 270; bei Apollinare 242. 243; Barberini 268; Cancellaria 242. 243. 249. 271. 272. 285—287; Conservatori 315; Corsini 244; Farnese 250. 258; Farnesina 328; Gallo 285. 288. 289. 297. 299. 325—327; Madama (Medici) 43; bei St. Piero in Vincula 127. 270; Poenitentiaria 286; Sapienza 135; Sforza 250; Vatikan 76. 262. 270: App. Borja 76. 263; Sixtina 32. 262. 268; Stanzen 262.
Romena — vide Guidi.
Roselmini, Graf Gualandi 224.
Rosselli 262.
Rossellini, Die — 213.
Antonio 214. 228. 229.
Rouen — vide Amboise.
Rovere, Die — 258. 264.
Girolamo Basso, Cardinal 243.
Guidobaldo, Herzog von Urbino 251 bis 253.
Julius II. (Cardinal Giuliano) XX. XXV. 9. 57. 93. 190. 243. 249. 268. 270. 286. 322. 329.
Leonardo Grosso, Bischof von Agen, Cardinal 243.
Sixtus IV. 242. 262—265. 270. 315.
Rubens 94.
Ruccellai 324.
Rustici, Giovanfrancesco 49.

S.

San Gallo, Antonio 268. 271.
— Francesco XXIII.
— Giuliano 46. 239. 268. 269. 270. 275.
Salerno 134.
Salomo 177.
Sansovino, Jacopo del — 93. 125. 289. 297.
Santarelli, Bildhauer 324.
Sassetti 152.
Savelli 264.
Savonarola, Girolamo XXII. 43. 63. 64. 151. 168—196. 220. 221. 223. 230. 248. 280. 281. 299. 300. 311.
Schick, G. 147.
Schlosser, J. von — 91.
Schmarsow, A. 243. 264.
Schneider, Fr. 245.
Schnitzer, A. 174. 179. 223.
Schongauer, M. 28. 29. 36. 89.
Schottmüller, F. 83. 85. 105. 114. 131.
Sebastiano — vide Piombo.
Sera del — vide Buonarroti.
Settignano 4. 5. 15.
— Desiderio da 75. 112. 118. 229.
Sevilla 91.
Sforza, Ascanio, Cardinal 250. 264.
— Francesco 146.
— Ludovico il Moro 145. 162. 170. 250. 252. 253.
Shelley 291.
Siena 112. 198. 226. 227. 249. 268.
Domenico 213. — Fonte Gaya 112.
Signorelli, Luca 32.
Simoni — vide Buonarroti.
Sinai 175.
Singer 145.
Skythien 90.
Soderini, Peter 136. 145.
Sperandio 220.
Spini, Doffo 223.
Spoleto 139.
Springer, Anton 89. 105. 107. 288. 318. 320. 325. 326.
— Jaro 288. 295.
Squarcialupi, Antonio 66.
Steinmann, E. 245. 270.
Stendhal 61.
Stilicho 310.
Strozzi, Die — 124. 128.
Filippo 125.
Giovanbatista 313.
Strzygowsky 98. 104.
Symmachus 310.
Symonds, J. A. XVIII. XIX. 61. 62. 120. 122. 207. 287. 291. 329.

T.

Tarlati 3.
Theodosius, Kaiser 310.
Thode, H. XXV. XXXVII. 11. 22. 61. 90. 165. 278. 283.
Thorwaldsen 261. 273.
Thou, de — 240.

Tibertal 3.
Tigris 255.
Tiraboschi 135. 195.
Tizian 123.
Tommassini 286.
Torre, Arnaldo della — 63. 65.
— Marco 132. 133.
Torrentino — vide Florenz.
Torrigiani, Pietro 49. 76. 77.
Toskana 198. 222.
Tribolo 245.
Tromboncino Bartolommeo 196.
Turin 195.

U.

Ubaldini — vide Buonarroti.
Ugolino, Baccio 66.
Umbrer, Die — XI f.
Urbino (vide auch Rovere) 22. 251—253. 280.
— Francesco da — XXXIV. 21.
Uzielli, Gustavo 65.

V.

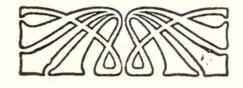
Valeri — vide Malaguzzi.
Valle, Die della — 264.
Valori, Nicolo 174.
Vaprio 132.
Varchi, Benedetto XXVI. 26. 90. 278.
Varro, Terentius XXIV.
Vasari, Giorgio XXIII. XXVI. XXVII bis XXXV. 28. 32. 42. 44. 47. 49. 50. 53. 55. 69. 73. 79. 93. 103. 107. 117. 118. 124. 125. 131—133. 137. 139. 142. 144. 152. 158.
Vasconcellos, J. de — 73. 101. 295. 296.
Velasquez 24. 82. 90. 289. 290.
Venedig 8. 22. 60. 87. 123. 125. 136. 145. 146. 170. 171. 196. 197. 227. 261.
Venturi, Adolfo 251. 253.
Verino, Ugolino 92. 93.
Verrocchio, Andrea del — 47. 86—88. 92. 112—114. 123. 126. 127. 131—133. 146. 152. 186. 229. 231—233. 291.
Vesalius 137. 138. 144.
Vieri, Michele und Ugolino 66.
Villari, Pasquale 64. 151. 169. 174—176. 179. 180. 182. 183. 187. 195. 281.
Vinci, Leonardo da — XV. XXV. XXVII. 16. 23. 30. 57. 74. 77. 78. 87—89. 123. 131—133. 136—138. 140. 144. 146—149. 207. 251. 301.
Violi 188.
Vitelli, Paolo 76.
Viterbo 279—281.
Vitruvius 25. 72. 145. 146.
Volpe, G. 163.
Voltaire 57.

W.

Waal, de 254.
Warburg 66. 152. 163.
Wickhoff 148. 201. 209. 216. 245. 297. 320. 326. 328.
Wien (Albertina) 145. 148. 245. 268.
Wilson, Heath XVIII. XIX.
Winckelmann 240. 261. 264.
Windsor 88. 126. 133. 145.
Winterberg 145.
Wittenberg 184.
Wölfflin XXII. 30. 104. 145. 207. 209. 210. 214. 216. 225. 233. 235. 243. 292. 294. 298. 301. 315. 318—322. 326.
Worms 184.

Z.

Zelter XI.













329a Frey, Karl. **Michelagniolos** Jugendjahre. 345 pp. text, extensive notes, index, 11 plates, and: Quellen und Forschungen. 147 pp. documents, extensively annotated, index. 2 parts in 1 volume. Small 4to. Berlin ca. 1912. Second edition. $95.00

The thoroughly documented study of Michelangelo's life and work up to 1500.



